

# INTENSIDAD Y ALTURA DE CESAR VALLEJO

UNIVERSITY OF ARIZONA



39001033794614



Enrique Carrión Ordóñez  
Luis Jaime Cisneros  
Leopoldo Chiappo  
Ricardo Falla  
Antonio González Montes  
Gustavo Gutiérrez  
Eduardo Hopkins Rodríguez  
Jorge Kishimoto Yoshimura  
Estuardo Núñez  
César Real Ramos  
Iván Rodríguez Chávez  
Julio Vélez  
Emilio Adolfo Westphalen  
Jorge Wiese Rebagliati

Ricardo González Vigil  
(editor)

*P. Ch. 10.*  
*9.6.38.*



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU  
FONDO EDITORIAL 1993









# Intensidad y Altura

INTENSIDAD Y ALTURA  
DE CESAR VALLEJO

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ  
FONDO EDITORIAL 1993



RICARDO GONZALEZ VIGIL  
(Editor)

PQ  
8497  
V35  
Z698  
1993

# INTENSIDAD Y ALTURA DE CESAR VALLEJO



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU  
FONDO EDITORIAL 1993

Primera edición, diciembre de 1993

*Edición al cuidado de Miguel Angel Rodríguez Rea*

*Intensidad y altura de César Vallejo*

Copyright © 1993 por Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Av. Universitaria, Cuadra 18, San Miguel, Apartado 1761. Lima, Perú. Tlfs. 626390, y 622540, Anexo 220.

*Derechos reservados*

ISBN 83-262-312

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Impreso en el Perú - Printed in Peru

## A LA MEMORIA DE JULIO VELEZ

Vallejiano ejemplar, muerto en los últimos días de 1992, año del centenario del nacimiento del poeta a quien dedicó lo mejor de sí mismo como crítico y profesor universitario. Falleció de la misma edad que Vallejo, y en Francia: coincidencias que trasuntan su comunión total con el autor de *España, aparta de mí este cáliz*. Y zarpó "donde moran / lineales los siempres, lineales los jamases", después de haber realizado en varios países (Perú, España, Colombia, Cuba, etc.) homenajes a los "cien años de sér" de Vallejo, prodigándose en mayor medida que cualquier otro vallejista en la conmemoración del Centenario. Precisamente, el Coloquio que ha dado origen a este volumen fue inicialmente idea suya, desarrollada luego y llevada a buen término por el esfuerzo conjunto de la Pontificia Universidad Católica del Perú, el Foro de Iberoamérica de la Universidad de Salamanca y la Embajada de España en el Perú.





## INDICE

Nota preliminar	11
(I) <i>LECCION INAUGURAL</i> Luis Jaime Cisneros <i>Una lanza por Vallejo, chroniqueur</i>	17
(II) <i>BIOGRAFIA Y RECEPCION</i> Jorge Luis Kishimoto Yoshimura. <i>Vallejo y la Bohemia de Trujillo</i> Estuardo Núñez <i>Vallejo y el Perú: los difíciles años treinta</i> César Real Ramos. <i>La herencia de César Vallejo en la poesía española contemporánea</i>	65
(III) <i>TEORIA ESTETICA</i> Julio Vélez. <i>Estética del Trabajo. Una alternativa a la vanguardia</i> Ricardo Falla Barreda. <i>Ideas estéticas sobre Vallejo</i>	101
(IV) <i>TEMAS Y PERSPECTIVAS</i> Gustavo Gutiérrez. <i>La concepción religiosa de Vallejo</i> Iván Rodríguez Chávez <i>La Justicia en la poesía de Vallejo</i> Leopoldo Chiappo <i>Vallejo, lector poético de Dante</i> Ricardo González Vigil <i>España, madre de un Mundo Nuevo</i>	153

(V)	METRICA Y RITMICA	
	Jorge Wiese Rebagliati	
	<i>Un "soneto" de Trilce: aproximación rítmica</i>	187
	Enrique Carrión Ordóñez	
	<i>Observaciones sobre la métrica del Redoble fúnebre a los escombros de Durango</i>	207
(VI)	NARRATIVA Y TEATRO	
	Antonio González Montes	
	<i>La narrativa de César Vallejo</i>	221
	Eduardo Hopkins Rodríguez	
	<i>Análisis de La piedra cansada de César Vallejo</i>	265
(VII)	CLAUSURA	
	Emilio Adolfo Westphalen	
	<i>Discurso de clausura</i>	327
	Notas sobre los autores	335

## NOTA PRELIMINAR

Los días 25, 26 y 27 de marzo de 1992, a fin de conmemorar adecuadamente el Centenario del Nacimiento de César Vallejo, se llevó a cabo en el auditorio del Departamento de Humanidades, de la Pontificia Universidad Católica del Perú, un Coloquio en Homenaje a César Vallejo, el cual contó con la valiosa participación de destacados profesores de la Universidad de Salamanca y de la mayoría de las universidades limeñas.

Las ponencias presentadas abordaron todos los géneros cultivados por Vallejo (poesía, teatro, narrativa, ensayo y periodismo), permitiendo constatar que no brilla únicamente como el máximo poeta peruano —y uno de los mayores de este siglo a escala mundial—; sino como el autor más completo de la literatura peruana, en tanto posee páginas memorables en todos esos rubros, aunque —sin duda— la cumbre de su genio pertenece a la Poesía. De otro lado, la heterogeneidad de los enfoques y perspectivas cubrió la gama más variada y motivadora de niveles y cuestiones: biografía, recepción, estética, visión del mundo, recursos expresivos, vigencia... Juzgando que constituye un aporte considerable a los estudios vallejanos, hemos estimado conveniente su publicación, para la cual —puntualicemos— gran parte de los ponentes han efectuado revisiones y ampliaciones que han enriquecido sus exposiciones originales.

La idea del Coloquio nació de una propuesta del Foro de Iberoamérica, entidad de la Universidad de Salamanca que deseaba, por primera vez, desplegar una de sus Semanas de conferencias fuera del territorio español, pareciéndole el Centenario de Vallejo una magna ocasión para esa extensión ultramarina de su fructífera labor. Contando con la decidida colaboración de la Embajada de

España en el Perú, la programación y la realización del Coloquio fue asumida por la Pontificia Universidad Católica del Perú, como una de las actividades principales de la celebración de sus 75 años de vida institucional. Con ese propósito, el Departamento de Humanidades de la Universidad Católica designó una Comisión Organizadora, integrada por el Dr. Ricardo González Vigil (nombrado Coordinador de ella), los profesores Oscar Mavila Marquina y José Antonio Rodríguez Garrido, y los alumnos Paul Firbas Cuadra y Luis Vargas Durand. Comisión que dio vida al evento en conexión estrecha con el Dr. Julio Vélez (Coordinador del Homenaje, en lo concerniente al Foro de Iberoamérica de la Universidad de Salamanca) y la Sra. Milagros Hernando (Agregada Cultural de la Embajada de España).

Vaya nuestro reconocimiento y agradecimiento a los ponentes que dieron brillo y realce al Homenaje, lo mismo que a las personas mencionadas en el párrafo precedente. Además, hacemos extensivo nuestro reconocimiento y agradecimiento, en lo relativo a la Universidad Católica, al Ing. Hugo Sarabia Swett, Rector (pronunció un discurso en la ceremonia de inauguración); al Dr. Salomón Lerner Febres, Vice-rector (apoyó permanentemente el Coloquio, resolviendo con eficacia los asuntos de administración y de financiamiento); al Ing. Carlos Soldi, Director de Promoción y Desarrollo; al Dr. Pedro Rodríguez Crespo, Jefe del Departamento de Humanidades; al Dr. Juan Carlos Crespo, Director del CETUC (Centro de Teleducación de la Universidad Católica); a la Srta. María del Rocío Vesga, asistente del Director de Promoción y Desarrollo; al Ing. Carlos Sotomayor, Jefe de la Oficina de Mantenimiento; al Sr. Arturo Macheri, Jefe de la Sección Imprenta; a la Dra. Liliana Regalado de Hurtado (absolvió diversas consultas, merced a su experiencia en la organización de coloquios); y a las secretarias María Isabel Amayo, Lucila Cortez y Dolly Trujillo.

En lo relativo a la Universidad de Salamanca, al Dr. Julio Feroso García, Rector (quien ofreció una conferencia de prensa, quince días antes del evento, explicando la participación del Foro de Iberoamérica en el Centenario de Vallejo); y a los profesores Joaquín García Carrasco y Valentina Sipols Maier, del Servicio de

Relaciones Internacionales, encargados de la Coordinación General de las actividades anuales del Foro de Iberoamérica. Y, en lo tocante a la Embajada de España en el Perú, al Excmo. Sr. Nabor García, Embajador (pronunció unas palabras en las ceremonias de inauguración y clausura), Añadamos, finalmente, a la señera figura del Dr. Aurelio Miró Quesada Sosa, presidente de la Comisión Peruana del Quinto Centenario y director del diario limeño *El Comercio*, por su intervención en la ceremonia de inauguración.

Muchas gracias, de otro lado, al Directorio del Fondo Editorial de la Universidad Católica, el cual, bajo la presidencia del Dr. Fernando de Trazegnies, aceptó gustoso la publicación de *Intensidad y altura de César Vallejo*.

**Ricardo González Vigil**





**I**

**LECCION INAUGURAL**



## UNA LANZA POR VALLEJO, *CHRONIQUEUR*<sup>1</sup>

Luis Jaime Cisneros  
(Pontificia Universidad Católica del Perú)

En feo día de prefigurado y lluvioso recuerdo (pero no en otoño) iba a morir en París César Vallejo. Morir en París es un accidente previsible para cualquiera. Pero morir en París y continuar viviendo es la materialización feliz de una profecía singular sólo a los vates reservada. Ahora que iniciamos la reflexión sobre lo que para los americanos han significado estos 500 años ya vividos, vemos bien qué profunda ha sido para esta lengua europea nuestra la persistente orfebrería con que la remodelaron y enriquecieron quienes, como Darío y como Vallejo, recrearon con auténtico vigor americano (fruto de tierras ubérrimas y de razas fecundas) el brío que ya en el verso había logrado asegurarle un día el místico San Juan de la Cruz o el genio poético de Quevedo. "*Qué extraña manera de estarse muerto*" (*Trilce*, LXXV) el poeta, ahora que lo revivimos a cien años del día primero de su historia municipal. A Vallejo se lo siguen disputando quienes reclaman sus restos para alimentar acá, en tierra peruana, las pasiones que le han inventado después de muerto. Sí, es verdad que él había advertido cuánto y muchísimo quedaba por hacer; pero a nadie preocupa hacer las cosas que él habría hecho, y pocos han continuado las que él inauguró. Le han querido copiar el estilo y una que otra muestra de riesgosa sintaxis, y poco se han ocupado de penetrar en sus ideas y en su rico y coruscante mundo interior.

---

<sup>1</sup> Las citas refieren a la edición de *Crónicas*, en dos volúmenes, publicada por Enrique Ballón en México, 1984, así como a las recogidas bajo el nombre *Desde Europa*, por Jorge Puccinelli, editadas en Lima, 1987. Las siglas EB y JP aclaran la procedencia de las citas.

Quieren sus 'restos', pero desdeñan el rico contenido de su vida; prefieren repetir y reinterpretar a sus críticos y postergan la ineludible lectura de sus textos. Muchos creen que sólo vale la pena ocuparse del poeta, otros aventuran sus predilecciones políticas, y hay quienes se esmeran en buscar para él eventuales catálogos de precursores o de mártires. A mí me atrae ocuparme de algunos matices de la labor periodística practicada por Vallejo durante su destierro europeo. Eso ha de ayudarnos a redondear una imagen integral de Vallejo, con sus horas de luz y sus horas de sombra; mezclado un día con ejercicios de literatura evidente y urgido otros días por el fatigoso lenguaje del diario trajín de la imprenta. Dura tarea por calibrar. El periodismo no fue para Vallejo solamente testimonio de su aislamiento voluntario en París, sino el necesario cordón umbilical con la ausente vida limeña y provinciana. Diarios y revistas de Lima y de Trujillo fueron receptores asiduos de esta comunicación. En los últimos años se ha puesto en circulación gran parte de esta labor periodística y *El Comercio* ha reunido hace unas semanas, en singular edición, el conjunto de las colaboraciones vallejianas<sup>2</sup>.

Magra ha sido la suerte de las crónicas enviadas por Vallejo desde Europa durante el primer tercio de este siglo; no han merecido aún la atención esmerada que por lo menos alcanzaron algunos otros testimonios de su valiente prosa. ¿Pero acaso en los manuales de literatura hemos leído alguna vez que se preste atención al género periodístico? ¿Hay, por ventura, acuerdo en admitir que sea este un 'género literario'? Todavía esos manuales no reservan un capítulo para congregiar testimonios de escritores que en la crónica periodística dejaron clara huella del progreso de la prosa en el Perú. No habrá real antología prosaria nuestra si no se incorporan testimonios del lenguaje que consagra, en la prensa diaria, el lento y seguro curso de esa lengua premiosa y exultante, cargada de afectividad y rica en humor, a través de la cual generaciones y generaciones se han ido transmitiendo la hermosa herencia de una

---

2 César Vallejo en *"El Comercio"*. Introducción de Aurelio Miró Quesada Sosa. Lima, Edición de *"El Comercio"*, 1992.

lengua común. Las colaboraciones de Vallejo nos ofrecen así un lenguaje distinto de su conocida escritura versal; nos ilustran de pronto sobre algunos antecedentes de uno que otro poema en prosa que más tarde se verá acogido en *Poemas humanos*. Muchas de las voces y muchos de los giros del poeta se hallan desperdigados en las crónicas, y a veces *dicen* cosas distintas. Otras pertenecen al abrevadero común. Pero el uso que de ellas hace el poeta-cronista postula que no se trata de un periodista común.

¿Y qué nos revelan estas crónicas periodísticas? A un crítico de la realidad social, interesado (como ciudadano del mundo) en la vida cultural y política de Europa, por gracia de su viva inquietud intelectual, confirmando de ese modo la afirmación baudeleriana de que en todo poeta hay un crítico escondido. Pero este *chroniqueur* Vallejo no es, por cierto, un cronista advenedizo ni un circunstancial corresponsal de prensa que se encierra con su máquina de escribir y despacha informes sobre hechos rotundos de la vida diaria. Vallejo 'elige' sus temas y sabe infundirles la trascendencia y la emoción que en su propio corazón suscitan los hechos, los hombres y las costumbres. Actúa como creador literario y no como un mecanógrafo acoplado a su máquina de describir. Valdría la pena confrontar muchas de sus crónicas con la correspondencia de nuestros diplomáticos para confirmar que Vallejo era una conciencia intelectual alerta. Ser cronista de la vida europea era para él obligación derivada de su lealtad para con las ideas y los hombres: no era fruto del obligado compromiso con el empresario que paga (o malpaga) el puntual servicio. Vallejo se muestra aquí interesado por un mundo diverso: ahora son sus ideas estéticas, nacidas de la reflexión a que lo convoca la estética de los otros; o bien su posición y su interés frente a la música, o sus reiteradas ideas sobre Chaplin, o su cáustica mención de Valéry; en otros momentos lo vemos acuciado por su estricta concepción del surrealismo, o por la necesidad de explicar lo que Darío significaba todavía para él en aquel momento de su poesía y de su vida. Un cronista total: nada de menciones exclusivas de asuntos literarios, no. La vida entera. Vallejo *hace* vida y trájín de periodista, y por eso sus crónicas resumen y reseñan *vernissages*, conciertos y conferencias (Khrisnamurti ya es adivinado por él como un mistificador antes de que se con-

vencieran de ello los hombres cultos). Pero ahí en las crónicas está asimismo el espontáneo testimonio de su preocupación histórico-social. Basta con recorrer la entrevista al representante peruano en España (EB, II, 144-148) para enterarnos de cómo imaginaba Vallejo el futuro de la diplomacia latinoamericana y cuán alejado adivinaba ese destino del entorno vigente: el cronista advierte con claridad que la diplomacia de inspiración europea no tenía posibilidad de aclimatarse en América latina y defiende, por eso, la tesis de que "ha de crearse un derecho internacional propio que acaso sea, por basarse en los valores universales de la sinceridad y la franqueza, el derecho de todos los pueblos del porvenir". Dígase si esto tiene o no vigencia en 1992 cuando, derrotadas como muñecos de cartón tantas ideologías palabreras, un afán integracionista busca descubrir entre nosotros la verdadera fisonomía hispanoamericana. Vallejo reclama una diplomacia ajena a "los salones luminosos y cortesanos", pero asimismo alejada de otros tristes recursos que solo empobrecen el nombre del país: "cuidemos preferentemente —dice— de revelar en el extranjero lo que somos en los actuales momentos y lo que podemos hacer en el porvenir, y en segundo lugar, lo que hemos sido y hemos hecho en el pasado". Tal vez eso explique por qué los periodistas han terminado siendo excelentes diplomáticos entre nosotros. Cuando conviene en que es urgente intensificar la propaganda peruana en Europa, agrega que es tarea "eminente periodística y hecha por particulares". ¿Acaso no nos confirma la prensa contemporánea que estamos en las mismas? ¡Cómo va a extrañarnos que entre unas y otras crónicas hallemos constantes testimonios sobre la moral del periodista! Una paciente lectura nos permitirá descubrir reflexiones sobre el periodista, el poeta, el escritor.

Si aprendemos a leer en estos escritos periodísticos, aprenderemos también a leer mejor a Vallejo en las otras instancias de su discurso literario. Lo peor que pudiera ocurrir es que los leyésemos como si la escritura de Vallejo periodista fuese una variante escritural del Vallejo tradicional inventado por la crítica: "un hombre que es artista —dice en una crónica de 1927— ya no puede hacer ni decir nada que se relacione con el arte, sino como artista". Así como en alguna ocasión le aprendimos que podía su-



frir el dolor como el propio Vallejo que era, así también no puede escribir estas crónicas sobre asuntos que afectan al hombre desde perspectivas distintas de las que lo asisten y en las que está inserto, y por las que ricamente era (y sigue siendo) el Vallejo que ahora conmemoramos. Y como su nombre resulta tan llevado y traído, con múltiples fines, por muchos que lo aplauden por cuenta de ajenas lecturas, no puedo dejar de mencionar aquí un fragmento de la crónica en que Vallejo comenta cierta actitud del pintor mexicano Diego Rivera. Claro es que defiende Vallejo la militancia política del artista; pero aclara que la sensibilidad política del artista se produce

"creando inquietudes y nebulosas políticas, más vastas que cualquier catecismo o colección de ideas expresas y, por lo mismo... más puras que cualquier cuestionario de preocupaciones o ideales períodos de política nacionalista o universalista" (JP, 254).

Por eso enfatizará que su viaje a Rusia lo pagó de su bolsillo y que no estuvo endeudado a camarillas o clubes, ni siquiera de fachada intelectual. ¿Hay o no una misión política del artista? Para Vallejo la hay, y muy clara: las crónicas no solamente lo postulan, sino que lo prueban. No le toca al artista ser un propulsor circunstancial de votos electorales; no, su misión no es electorera "sino que debe, ante todo, suscitar una nueva sensibilidad política en el hombre, una nueva materia prima política en la naturaleza humana". Tarea creadora, por cierto, no fácilmente cumplida por agitadores del minuto; consiste en despertar en el hombre "la aptitud de engendrar y aflorar a su piel nuevas inquietudes y emociones cívicas". Como se hizo en la revolución francesa. Como lo hicieron los artistas que de alguna manera prefiguran la revolución rusa. Hay, pues, hermanos, muchísimo por hacer. Por eso censura que Diego Rivera utilice el arte como medio de propaganda política y no lo vea como "el resorte supremo de creación política". Frente a un Maiakowski que "puede defender en buenos versos futuristas la excelencia de la fauna soviética del mar", Vallejo opone en su demostración la recia figura de Dostoiewski que "sin

encasillar el espíritu en ningún credo político concreto" puede "suscitar grandes y cósmicas urgencias de justicia humana".

A la luz de estas lecciones, la obra poética de Vallejo adquiere —en su dimensión política— luces terminantes. ¿Pero es que no debe hacerse lo demás? Vallejo no lo niega. Sólo que no le corresponde como artista. Allá los otros; pero esa clase de tarea —dice— "está bien en manos segundonas de artista copiadador o repetidor, pero no en manos de un creador".

Hay que hacerse cargo de que grandes escritores españoles alternan su nombre en los diarios de América, en esta época en que el escritor consagrado no niega su firma al eventual suplemento dominical. Firmas como las de Bergamín o Paul Morand, como la del incipiente grupo surrealista, son frecuentes en diarios y revistas de nuestro continente. Atraen los temas que dicen de la ciencia y el arte, del naciente cinema, noticias que anuncian que algo pasa en las calles y en los cafés multiplicados de París, o que algo comienza a gestarse en la república en cierne que es todo país americano. Vallejo está entre el fuego de todos los días: escribe sobre ideas, sobre hombres y sobre libros, se inquieta por el vaivén de la sociedad, se confiesa sobre todo hombre leal a su profesión de escritor. Es lo primero que quiero esta mañana destacar. Ser leal a la poesía es su manera de ser leal a la verdad y un testimonio inicial de su humanismo integral. Cuando se afirma que es un creador, nos traen ejemplos de *Trilce* o de *Los heraldos*, que siendo ciertamente importantes, sólo ilustran el trasunto de una convicción interior, pero no son la convicción misma, fácil de rastrear en muchas de sus notas espontáneas, cuando habla de 'los otros', cuando protesta por la manera cómo poetas consagrados reniegan de su arte y se inclinan ante la triste circunstancia del halago o la pasión política. ¿Qué es para Vallejo la poesía?; en una crónica destinada a hablar de la traducción desliza alguna que otra opinión rescatable;

"La poesía es tono, oración verbal de la vida. Es una obra construida de palabras". (JP, 371)

Le perturba, en la obra poética de Huidobro, que el chileno trabaje "con ideas, en vez de trabajar con palabras". No se trata, afirma, "de buscar el texto de la vida" sino "el tono y ritmo cardíaco de la vida". Nos llena de ejemplos sencillos para dejarse entender; desentenderse de la palabra el poeta es como si el pintor se desentendiera del color, obsesionado por el objeto que pinta. Y para que no dudemos, lo afirma tajantemente;

"Lo que importa en un poema, como en la vida, es el tono con que se dice una cosa, y muy secundariamente lo que se dice". (JP, 372)

Estamos en 1929. No es una frase; es la síntesis de una operación que seguidamente Vallejo explica como cronista que es de su propia experiencia;

"El poema debe, pues, ser trabajado con simples palabras sueltas allegadas y ordenadas según la gana creadora del poeta". (JP, 372)

Y eso deben tenerlo presente los traductores, porque si lo "que se dice es, en efecto, susceptible de pasar a otro idioma, pero el tono con que se dice no; el tono queda, inamovible, en las palabras del idioma original". Se diría que Vallejo está parafraseando a Aristóteles cuando, en esta crónica de 1929, nos explica cómo lo que cabe apreciar en los poetas son

"los grandes números del alma, las oscuras nebulosas de la vida, que residen en un giro, en una 'tournure', en fin, en los imponderables del verbo". (Ibid, 373)

En esos declarados principios debemos buscar el hilo conductor de toda apreciación suya sobre la obra poética ajena, y preguntarnos si tal vez estas palabras representan el testimonio de lo que él añoraba en la poesía; "el acento esperado, el acento transformador que, sin romper con los profundos y sanos nexos históricos, rompa con las convenciones artificiales y los errores sociales". Cada vez que la crónica recoge opinión sobre la poesía, esta voca-

ción porque la palabra diga la sinceridad del alma y no la receta consabida lo persigue. La poesía es en él un estallido del alma y no puede estar sujeta a prescripciones ni a recetas escolares. No simpatizó Vallejo con el surrealismo, y toda su obra periodística muestra que no había razón alguna para que simpatizase. En febrero del 30 (JP, 399) recuerda asombrado con cuánta puntualidad se suceden mensualmente costumbres, escuelas y cenáculos literarios y evoca, por analogía, el grave momento del ocaso de la civilización grecolatina. Nada de lo que ocurre es signo promisorio de que la poesía está en auge, sino de que en verdad vive momentos de agonía, de los que hay que ayudarla a salir. Por eso sentencia que no constituye el surrealismo un "austero laboratorio creador" y está reducido a "una mera fórmula". No interesa en la poesía sino sólo lo vivido. Y esa es la tarea de la palabra.

Todo lo vivido, lo empozado en el alma, ya está por entonces nutriendo en Vallejo el material que ahora leemos en *Poemas humanos* reunido por manos amigas. Mucha historia individual y colectiva se agolpa en tanto verso, para cuya mejor inteligencia convendría todavía ir revisando cuanto sobre estética (literaria y musical) y cuanto sobre temas sociales ha ido deslizándose el cronista Vallejo en los envíos periódicos que puntualmente remitía desde su estafeta parisina. Un signo que agilizaba las crónicas (y que esa generación hispánica realzó de manera singular como arma literaria y periodística) fue el humor. Hay que saberlo leer en sus crónicas sobre política francesa y sobre política española.

Y en estas crónicas documentamos también cuál era para él (y parecen haberlo malentendido sus devotos) la función política del escritor. Ya desde 1926 (Ibid. 133) nos advierte que la función política del poeta es clara y no se confunde con "actitudes de capitulero o de sectario". Si el arma predilecta es la palabra, el hombre esencial es la mejor preocupación política y la sola verdad social. Esta preocupación social está vinculada con el amor a la verdad. Si, es verdad —como proclamaba Bello— que la poesía es maestra de los pueblos y los reyes, y ha de servir para liberar al hombre de sus trabajos y miserias. Muy clara es para él la lealtad que un intelectual debe a su natural quehacer y lo asiste

una recta convicción sobre el 'rol político'. En 1928, y a propósito de un polémico libro de Julien Benda, *La trahison des clercs*, se declara defensor del pensamiento puro frente a quienes "perpetran traición del pensamiento puro... a favor de las pasiones políticas". ¿Y qué significa defender, con Benda, el pensamiento puro? Defender la actividad "abstracta y desinteresada del espíritu". ¿Y cómo define Vallejo esta actividad? Mejor lo digo con sus propias palabras (JP, 317):

"Un juego místico y libre de creación suprema cuyos móviles y fines no se relacionan con los intereses momentáneos de la vida social ni con las luchas políticas en general".

Y no es que crea Vallejo al intelectual con derecho a ser indiferente a las pasiones políticas, porque no puede negarlas como "venero de inspiración vital", sino que debe aprender a dominarlas, subordinándolas "a plazas más serenas y armoniosas de la vida". Se trata de no convertirlas en venero de inspiración poética. No se desdice esta afirmación con el indudable credo político que alimenta aquellas crónicas que claramente muestran una definida situación de esa índole; pero, es ahí donde confirmamos la firmeza y la lealtad de Vallejo para con su quehacer intelectual. La palabra es el instrumento creador por excelencia. Es arma también necesaria para el ardor polémico. Y en ese sentido es, en manos del escritor, arma política indispensable. Del otoño europeo de 1928 son algunos artículos sobre el espíritu polémico. Vallejo se queja de la actitud "peligrosa y funesta" de los eclécticos y tolerantes que no actúan ni se impacientan ante "los malos fermentos de la historia". Hay muchos movimientos juveniles en América, y a Vallejo le preocupa que puedan desentenderse de esta realidad, y quiere por eso aleccionarlos sobre la necesidad de cultivar "un franco espíritu polémico" (JP, 314-315).

"Es necesario señalar lo que no anda derecho porque esta falta de derecho puede influir nocivamente en la creación del porvenir".

No mira atrás esta recomendación, no busca castigar viejas



costumbres ni enlodar al pasado, sino que se trata de "un control, de reacción viviente e inmediata, sobre la realidad y los hechos actuales". De esa convicción se nutre este arranque de sinceridad que ahora leo:

"He atacado y atacaré a los impostores de la revolución, a los inconscientes, a los farsantes, a los atolondrados, a los egoístas, a los retrógrados con máscara vanguardista, a los que comen y beben de un régimen y estado de cosas que ellos hacen gala en injuriar con fáciles chismes de politiqueros circunstanciales. He atacado y atacaré al mal espíritu aunque se sientan heridos los cuerpos inferiores" (JP, 315).

Era, pues, limpio Vallejo en materia de ideas políticas, claro en la intención, desinteresado en la adhesión a ideales; la suya era una fe cierta y no una accidental e interesada devoción por tristes intereses de partido. Eso no, eso apesta. Eso nada tiene que ver con la pena del hombre, con la vida del hombre ni con su esperanza. Eso es la farsa que atrae a los interesados, impuros y egoístas. Sólo lo incorruptible no ha de perecer. Por eso puede hablar Vallejo de la esperanza.

Es natural que lo preocupe por entonces la responsabilidad que sobre el destino tiene el hombre americano. En agosto de 1926 Pedro Henríquez Ureña recordaba, en célebre conferencia, a quienes "se irritan contra sus mayores y ofrecen trabajar seriamente en busca de nuestra expresión genuina". La juventud se queja de "que los antepasados hayan vivido atentos a Europa, nutriéndose de la imitación sin ojos para el mundo que los rodeaba" (PNU, 39). No comprendemos los americanos —decía el ilustre maestro dominicano— que nuestra tarea es "crear, comenzando desde los principios, yendo a la raíz de las cosas" y no, como otros piensan "continuar... sin romper tradiciones ni enlaces" (Ibid. 46). Y denunciaba como enemigos de la empresa "la falta de esfuerzo y la ausencia de disciplina, hijos de la pereza y la incultura, o la vida en perpetuo disturbio y mudanza, llena de preocupaciones 'ajenas a la pureza de la obra'". Estamos en la gran preocupación por el



porvenir de América, en la hora de la imprescindible introspección. Del mismo año de 1926 son algunas crónicas en que Vallejo advierte cómo

"En América, debido a esta incurable inclinación al plagio fácil y en bruto y a nuestra falta de tacto y poder acumulativo, son igualmente falsos el orden burgués como el escarceo comunista".

Ah, con qué lucidez traza Vallejo, en una crónica de diciembre del 28, su diagnóstico sobre "el enfermo optimismo" con que los sudamericanos se iban (y, claro está, se siguen yendo) a Europa a 'trinfuar' por cuenta de su eventual audacia, y no a aprender, no a ver lo permanente de la cultura ha ido ahí atesorando, sino a exhibir impudicamente la estructura endeble y provisional surgida de su precipitada improvisación. ¿En qué fundamos esta efímera vanagloria? El propio Vallejo sintetiza los hechos en este párrafo estremecedor, cuya vigencia podemos en algunos aspectos ratificar:

"Pesimismo y desesperación. Tales son por ahora, y para empezar, nuestros primeros actos hacia la vida. No hemos creado nada. No hemos empezado siquiera. Carecemos de esperanza tanto como de amargura, de horizontes tanto como de tinieblas. Nuestro mal no radica en crisis específica de política, de economía, de religión ni de arte. Nuestro mal está en que no hemos creado nada, ni verdades ni errores, ni hemos ensayado nada. Nuestro caso radica en una calofrías desolación vital". (JP, 324)

América parece una frustrada ilusión. No había alcanzado a ser América latina centro de esa nueva civilización vaticinada por Spengler en las entrelíneas de su obra singular. No lo fue entonces, ni podremos creer que ha de serlo ahora cuando ya son pocos los lectores que pueden beneficiarse con las ventajas de su lectura. ¿Por qué iba a ser nuestra América, en 1929, centro de una civilización?;

"Los estudiantes latinoamericanos no lo saben a ciencia cierta, y las explicaciones que dan para sostener semejante candidatura a una próxima hegemonía cultural, participan de empirismo y suficiencia congénitos del espíritu criollo" (JP, 337).

Cómo atrevemos a incurrir en la utopía si "nuestro desarrollo ha sido de una terrible mediocridad". En un siglo de libertad política no hemos hecho absolutamente nada positivo.

Aquí hay una lección para los intelectuales de hoy. El trabajo artístico debe generarse en el diario contacto con la realidad, sin dejarse manchar por las circunstancias a fin de ir apurando las esencias, pues sólo en ellas vive y existe el espíritu creador que alienta a los pueblos, ilumina las ideas y contribuye a la perfección de la humanidad, el imperio de la justicia, el esplendor de la libertad. En esta atenta mirada al mundo que justificó su vida europea, le agradecemos a Vallejo la fidelidad a su arte: arte de decir espontáneamente su verdad con un lenguaje que no relegó nunca la faz creativa. Con esta contribución periodística, Vallejo extiende hoy su horizonte y hace más profunda nuestra comprensión del Perú que él vivió, intuyó y proyectó para nosotros.

Y está bien que en la misma semana en que la Universidad Católica celebra sus 75 años de trabajo abra sus puertas para dar auspicio a este cónclave que quiere exaltar las virtudes esenciales del escritor integral que fue Vallejo. Por eso quiero finalizar con un testimonio de lo que el poeta pensaba que era la función y la vida universitaria. De 1927 (JP, 236) es una crónica dedicada a comentar el espíritu universitario. Analiza Vallejo cómo había venido fracasando el sentimiento democrático europeo en América; Europa fue desfigurando nuestra fisonomía prehispánica y no ha generado en nosotros ningún nuevo principio de vida que pudiera remplazar "ventajosa y más humanamente, a los antiguos moldes de existencia". Uno de los ejemplos que utiliza Vallejo es precisamente el de la universidad, que en Europa resultaba "dentro del ideal democrático, un factor de orden y orientación, una discipli-

na de método y razón", y ha terminado por ser acá en América (recuerdo que 1927 es la fecha del artículo)

"barricada lugareña y capitulera, con todas sus rutinas, sus personalismos de charol y sus mesianismos de segunda mano".

Mientras las casas europeas crean en silencio, recuerda el escritor, la universidad americana "tiende a reducirse a la ya famosa extensión universitaria o universidad popular, cuando ella no se circunscribe a la repetición en familia de la cultura europea". Invito a meditar en estas palabras con esmerada atención porque provienen de un hombre sincero y limpio; "hay que desterrar —dice en el artículo que ahora glosó— el ideario democrático y cerrar las puertas al ideario comunista. Aprendamos, en primer lugar, a estudiar y comprender y luego a asimilar. Lo demás vendrá por sí solo". La crónica es dura y abierta, y deben leerla hoy maestros y estudiantes. Viene de un hombre de claras preferencias políticas, nunca disimuladas, pero también de claro y no desmentido amor por la justicia y la verdad; acostumbrado, por gracia del contacto diario que con la vida propicia el quehacer del periodista, a ver las cosas con calma y penetrarlas con sagacidad de crítico. Por eso destaco la advertencia medular del artículo:

"Quien quiera trabajar sinceramente por los pueblos de América tendrá que convenir en que el más grave foco de mistificación y obscurantismo que existe actualmente en el continente, es el espíritu universitario".

Ojalá estas palabras promuevan en nosotros la certeza de que el espíritu universitario surgirá y renacerá, como el ave mitológica, y quemará como brasa ardiente toda impureza que empañe nuestra tarea intelectual.

Vallejo nos anunció que moriría de vida, pero no de tiempo. En el tiempo está, y ahora lo sabemos bien: es hombre del porvenir.



## **II**

### **BIOGRAFIA Y RECEPCION**



## VALLEJO Y LA BOHEMIA DE TRUJILLO

Jorge Luis Kishimoto Yoshimura  
(*Instituto Raúl Porras Barrenechea*)

A finales de 1908, César Vallejo concluye sus estudios secundarios en el Colegio San Nicolás, de Huamachuco, donde deja el recuerdo de haber sido uno de los alumnos más brillantes que pasaron por esas aulas.

La primera vocación que surgió en la mente del joven Vallejo fue seguir estudios de medicina, pero la situación económica de la familia, que no era lo suficientemente cómoda como para enviarlo a la capital, determinó que se quedara en Santiago de Chuco dedicado a ayudar a su padre en sus actividades de defensor de pleitos.

En 1910 Vallejo partió a Trujillo y el 2 de abril se matriculó en la Facultad de Letras de la Universidad de La Libertad, pero al no conseguir un trabajo que le permitiera sufragar los gastos de estadía y estudios, decidió abandonar los cursos y regresar a Santiago de Chuco.

Al año siguiente, su padre y su hermano Víctor le ofrecen ayudarlo. Viaja entonces a Lima y se matricula el 22 de abril de 1911 en el primer año de la Facultad de Ciencias de la Universidad de San Marcos. Parece que no llegó a acostumbrarse a la vida de Lima, o tal vez porque se dio cuenta que no era esa su vocación, que a finales de mayo abandona otra vez sus estudios. Y fue por aquellos días que consiguió trabajar como preceptor de los hijos del hacendado Domingo Sotil, en la ciudad de Cerro de Pasco. A su regreso a Trujillo en diciembre, Vallejo envía sus primeros



versos a la revista *Variedades*, de Lima, donde son acogidos en la sección "Correo Franco", en el número correspondiente al 9 de diciembre de 1911. Clemente Palma, director de dicha revista, al publicarlos, los acompañó con un comentario totalmente desfavorable, lo que determinó que Vallejo no enviase más poemas a esa revista.

En 1912 lo encontramos trabajando de ayudante de cajero en la hacienda Roma, en el departamento de La Libertad.

Los ahorros acumulados en los dos últimos años le permiten continuar sus estudios, y es así cómo en 1913 se inicia la etapa propiamente universitaria de Vallejo, en Trujillo, pues aparece matriculado en el primer año de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de La Libertad, en los cursos de Filosofía Subjetiva, Historia de la Civilización Antigua, Historia de la Literatura Castellana, Historia de la Literatura Antigua e Historia de la Filosofía Antigua.

Consigue el puesto de preceptor en el Centro Escolar N° 241 (situado en la Plaza de Armas) y poco tiempo después es nombrado bibliotecario de la Sociedad de Preceptores, que presidía el profesor Julio E. Manucci.

El 18 de setiembre dicta la segunda conferencia reglamentaria de preceptores, ocupándose sobre el tema "Enseñanza del curso de Educación Moral". Preside la actuación Benjamín Pérez Treviño, Inspector Departamental de Instrucción. Las conclusiones de esta conferencia fueron publicadas en la revista *Cultura Infantil* (Órgano del Centro Escolar 241) en el número 5, correspondiente a octubre de 1913. Justamente es en esta revista que Vallejo publica sus primeras composiciones poéticas, las cuales le servirán como complemento a la enseñanza del curso de ciencias naturales.

A fines de noviembre desempeña el cargo de Secretario de la citada Sociedad de Preceptores, en reemplazo de G. Morales Valera.

El Centro Universitario, antecesor de la Federación de Es-

tudiantes, y que agrupaba a los alumnos de la Universidad de La Libertad, estaba ese año bajo la presidencia de José Eulogio Garrido.

Una de las actividades del Centro Universitario en ese año fue iniciar formalmente la Extensión Universitaria, un programa destinado a promover la vinculación del Centro Universitario con las masas populares. Precisamente, en *La Razón*, de Trujillo, se publica el 16 de mayo de 1913 una conferencia de Antenor Orrego sobre este programa.

En los exámenes de fin de año Vallejo obtiene el primer puesto en todas las materias.

En 1914 se matricula en el segundo año de la Facultad de Letras en los cursos de Filosofía Objetiva, Sociología, Historia de la Civilización Moderna, Literatura Moderna, Historia de la Civilización del Perú y Estética e Historia del Arte, continuando a la vez como profesor en el Centro Escolar N° 241, y publicando poemas en la revista *Cultura Infantil*.

Por aquellos días los diarios trujillanos casi no publicaban colaboraciones literarias y es en este ambiente que aparece el 15 de mayo la revista *Iris*, dirigida por José Eulogio Garrido, y que comienza a agrupar a los que posteriormente formarían lo que después se conocería como la *Bohemia de Trujillo*. Garrido deja la presidencia del Centro Universitario y en la nueva directiva aparece Víctor Raúl Haya de la Torre como secretario y Federico Esquerre como vocal. Es en ese año que Vallejo entabla amistad con Haya de la Torre, su compañero de estudios, y quien lo presentó ante Orrego y Garrido.

Entre 1913 y 1914 Vallejo actúa dentro de las esferas universitarias sin otra particularidad que su contracción al estudio. Al finalizar su segundo año de Letras vuelve a ocupar los primeros puestos en la mayoría de los cursos y obtiene, como premio mayor, la Contenta de Bachiller en la Facultad de Filosofía y Letras. Esta distinción consistía en la exoneración de los derechos

de graduación, incluyendo los del diploma y el timbre fiscal que iba adherido a él, otorgado sólo a los mejores alumnos.

Hasta este período, el sector universitario no ocupa un espacio significativo en la vida cultural de la ciudad de Trujillo. Es a partir de 1915 que el Centro Universitario inicia un verdadero despegue institucional.

Vallejo se matricula en el primer año de la Facultad de Jurisprudencia. Alumno distinguido, encuentra cordial acogida entre sus nuevas amistades, quienes lo comprometen a participar dentro de las actividades del Centro Universitario. Es así como el 3 de junio de 1915 forma parte de la comisión encargada de organizar la celebración del 7 de junio (la Batalla de Arica) y de la comisión que debía llevar adelante charlas universitarias. Los diarios *La Reforma* y *La Industria* dedican una sección especial para informar sobre la vida universitaria de entonces.

En el mes de mayo, Vallejo es separado del Centro Escolar N° 241, pero habiéndose presentado una vacante en el Colegio Nacional de San Juan, consigue ser nombrado profesor del primer año de la sección primaria.

En julio, por delegación del Comité Patriótico, se escenifican los cuadros vivos "El Progreso" y la "Apoteosis de Bolívar y San Martín", bajo la responsabilidad de los estudiantes Raúl Alva, César Vallejo y Víctor Raúl Haya de la Torre.

El 22 de agosto fallece en Santiago de Chuco su hermano Miguel. En la Iglesia de San Agustín, de Trujillo, se oficia días más tarde misas de honras. Junto a él están sus compañeros y amigos.

Paralelamente a sus estudios de Derecho, Vallejo viene preparando su tesis para graduarse de Bachiller en Letras. Y el 22 de setiembre la sustenta obteniendo el calificativo de sobresaliente con la nota 19. El tema de la tesis: *El romanticismo en la poesía castellana*. Al día siguiente, en el desfile escolar que se realiza

celebrando la fiesta de la primavera, César Vallejo declama desde los balcones de la casa de la familia Goicochea, sito en la calle del Progreso, su poema titulado "Primaveral", que el diario *La Reforma* lo publica el 25 de setiembre de 1915.

Vallejo termina el primer año de Derecho, obteniendo el primer puesto en los cursos de Filosofía del Derecho y Derecho Civil.

Los intelectuales trujillanos, reunidos en torno a José Eulogio Garrido, comienzan, pues, a hacerse notar en el tranquilo ambiente trujillano de entonces con sus publicaciones en *La Reforma* y *La Industria*, así como con sus veladas nocturnas y sus fiestas campestres.

En 1916 Vallejo cursa el segundo año de Jurisprudencia y su participación en la Universidad es más notoria. Continúa como profesor en el Colegio San Juan y sus poemas son publicados con mayor frecuencia.

En el mes de junio se realizan las elecciones para la nueva directiva del Centro Universitario. Se presentan dos listas: una apoyada por el prefecto y otra encabezada por los señores Andrés Dileo Herrera y Víctor Raúl Haya de la Torre. Vallejo y sus amigos apoyan a esta última. Las elecciones fueron bastante reñidas, llegándose incluso a protagonizar enfrentamientos callejeros entre los dos bandos. Al final, la lista encabezada por Herrera y Haya gana las elecciones. En este mes se aprueban los nuevos estatutos del Centro, en base al proyecto preparado por Antenor Orrego, César Vallejo y Santiago Martín. Se incrementa la biblioteca con importantes publicaciones, entre las que figuran obras de Henri Bergson, Arthur Schopenhauer, Romain Rolland, Herbert Spencer, Ernst Haeckel, Friedrich Engels, además de obras de autores rusos como Gorki, Tolstoi, Dostoyevski, etc.

La nueva directiva se instala el primero de julio de 1916 y, en sesión realizada el 18 de julio, resuelve activar la formación de la *Universidad Popular*, encomendando las tareas de propaganda

y de organización a los señores Aparicio Castañeda, Julio E. Manucci, Antenor Orrego, Víctor Incháustegui, Agusín Santa María y José Merino. Asimismo, se designa la comisión de charlas, compuesta por José Eulogio Garrido, Antenor Orrego, Oscar Imaña y César Vallejo.

El Centro Universitario inicia, pues, una activa labor de propaganda de la Universidad Popular en los círculos obreros y universitarios, a fin de llevar a la práctica tan importante proyecto.

El 6 de setiembre, Haya de la Torre presenta un proyecto de militarización de los alumnos de la universidad, que es aprobado por unanimidad. Este proyecto viene a ser, pues, el primer antecedente de Instrucción Pre-Militar dentro de una universidad peruana en tiempo de paz. Aprobado el proyecto, entre los inscritos para el curso de militarización figuran los nombres de Vallejo, Orrego, Spelucín, Garrido y demás integrantes de la Bohemia. El 11 de setiembre empieza el curso con una charla de Introducción dada por el teniente coronel Pedro Pablo Martínez. El curso duró un mes y las lecciones tanto teóricas como prácticas estuvieron a cargo del capitán Salazar, del regimiento de Infantería N° 3.

Por esos días el poeta Juan Parra del Riego visita la ciudad de Trujillo. Y se lleva una grata impresión del trabajo de esos jóvenes intelectuales a los que bautiza con el nombre de "Bohemia de Trujillo". Luego escribirá en el periódico *Balnearios*, en el número 281, correspondiente al 22 de octubre de 1916 un artículo sobre el grupo, con palabras elogiosas para todos ellos. De Vallejo dice: "más hondo y con más inquieta celebración y anchura en el miraje es paisajista sentimental, y sugeridor. Casi por todos su versos se nota el paso de aquel poeta que tenía vestida de ave del paraíso la emoción, de Julio Herrera Reissig. Pero yo creo que se le puede poner en la frente una violeta de aquellas que con hojas de hiedra coronaban a Alcibiades".

El 12 de octubre, con motivo de celebrarse el "día de la Raza", el Centro Universitario organizó una actuación en el general de la Universidad. Vallejo, en la actuación central, declama su poema a América Latina.



En diciembre Trujillo tuvo la visita de la Compañía de Comedias de Amalia de Isaura. Vallejo, después de ver la puesta de *Malvaloca*, obra de los hermanos Quinteros, publica al día siguiente en *La Reforma* y en *La Industria* el poema "Amalia de Isaura en *Malvaloca*".

El 15 de diciembre la citada compañía presenta *Triunfa Vanidad*, comedia de Víctor Raúl Haya de la Torre, que firmó con el seudónimo de Juan Amateur. El argumento sobre el que gira la obra es la pedantería de un adinerado que, orgulloso de su fortuna, no concibe nada más allá que el dinero. Sueña después con la celebridad a que aspira su carácter altanero y vano, y convencido de que esa celebridad no puede alcanzarla sino con el talento y la riqueza del espíritu, casa a su hija con uno de esos artistas por los que antes sentía profundo desprecio.

Se ha dicho, en varias ocasiones, que esta pieza Haya la escribió pensando en Vallejo; pero, leyendo con atención las críticas y comentarios de la época, pienso que Haya la escribió como una actitud polémica y de rechazo de ese ambiente incomprensivo que se desató en Trujillo frente a los integrantes de la Bohemia.

Vallejo, como adhesión amistosa a Víctor Raúl, escribió el soneto "Triunfa Vanidad", que se publica en *La Reforma* el 18 de diciembre, con una dedicatoria "Para tí, Juan Amateur, por tu valiente comedia estrenada ayer. Cariñosamente". Haya de la Torre publica, en *La Reforma*, el 23 de diciembre el poema "Hiperestesia", con la siguiente dedicatoria: "Mis primeros versos para César Vallejo, cariñosamente".

Entre el 3 y el 21 de diciembre de 1916 Vallejo, en la Universidad de La Libertad, rinde exámenes finales de los cursos de Derecho Penal y Derecho Civil (2do. curso) correspondientes al segundo año de la Facultad de Jurisprudencia. Tenemos el comentario del propio Vallejo acerca del tipo de exámenes a que entonces eran sometidos. Lo hace en una carta que dirige desde Lima a Oscar Imaña, recordando esos momentos: "Los días de diciembre, insalubres, estúpidos, llenos de tedio; los exámenes huachafos e

imbéciles, con los ojos insomnes y ungidos de éter y dolor; los Vega y Zanabria, los Chávarry oh horror! Mejor no me acuerdo!" (Vallejo, *Epistolario general*. Recopilación de José Manuel Castañón. Valencia, España, Pre-Textos, 1982; p. 24).

Al finalizar dichos exámenes Vallejo obtiene el primer puesto en Derecho Penal y Derecho Civil (2do. curso).

Ser alumno distinguido en la Facultad de Jurisprudencia y el hecho de haber colaborado con su padre en las actividades de defensor de pleitos, en Santiago de Chuco, le sirvieron de antecedentes para que Vallejo fuese nombrado *Juez de Paz* de primera nominación en la ciudad de Trujillo, según consta en el acta de sesión de la Corta Superior de Justicia, de La Libertad, el 6 de diciembre de 1916. Los jueces de paz eran las personas nombradas para hacer conciliaciones en los juicios de mayor cuantía, formar los consejos de familia y resolver en juicio verbal los asuntos de menor cuantía, y otros que se les encargara. Su nombramiento salió publicado en *La Reforma*, el 20 de diciembre de 1916.

Concluido el año, Vallejo regresó a su pueblo natal. Como era toda una celebridad en su tierra, se le recibió con banda de músicos. Todos los vecinos notables, desde el alcalde, el sub-prefecto, el teniente gobernador, viejos amigos de sus padres y hermanos, hombres de la chacra, salieron a saludarlo.

En los primeros días de enero de 1917, se publica una crónica del corresponsal de *La Industria*, en Santiago de Chuco. Y como noticia importante, da cuenta de la llegada de César Vallejo y del doctor Néstor Vallejo a esa ciudad.

Por esos días del mes de enero, en todas las provincias se estaban formando los clubes políticos que apoyarían a candidatos para las elecciones a diputados y senadores que se realizarían en el mes de mayo en toda la República.

César Vallejo participa en uno de esos clubes, según consta en el siguiente documento publicado en *La Industria*, el 14 de febrero de 1917.



## SANTIAGO DE CHUCO

### Acta de instalación de la Sociedad Unión y Progreso

En Santiago de Chuco, á los once días del mes de enero de mil novecientos diecisiete y siendo las 3 h.p.m., los suscritos, afiliados al partido civil, reunidos en casa del Dr. Manuel Bringas Campos, despues de detenida discusión, acordaron lo siguiente:

1°— Constituir una sociedad, denominada "Unión y Progreso", de carácter político y social, con ramificaciones en toda la Provincia.

2°— Nombrar una Junta Directiva, compuesta del personal que sigue: Presidente, Vice-presidente, Tesorero, Secretario, Prosecretario y once Vocales.

3°— Para desempeñar tales cargos eligieron á las personas que se expresan á continuación:

Presidente, Dr. Manuel Bringas Campos.

Vice-presidente, Dr. Nestor P. Vallejo.

Tesorero, señor Julio Cáceres.

Secretario, señor Abraham A. Arias.

Prosecretario, señor Augusto Paredes.

Vocales, señores: Dr. Santiago Elías Miñano, Br. César A. Vallejo, Wenceslao Gálvez, Carlos Santa María, José E. Moreno, Marcial A. Donet, Manuel L. Ruiz García, Manuel José Vejarano, Benjamín Ravelo, Julio Campaña La Portilla y José Jara Castañeda.

4°— Comprometerse solemnemente á hacer una política general y local honrada y progresista y a defender los derechos de todos los asociados, de conformidad con los fines primordiales de la Institución.

5°— Nombrar una comisión encargada de redactar los Estatutos, y al efecto se designó este personal: Dr. Manuel Bringas Campos, Dr. Néstor P. Vallejo, Dr. Santiago E. Miñano, Br. César A. Vallejo y señor Abraham A. Arias; y

6°— Nombrar delegaciones distritales cuya designación hará la Junta Directiva próximamente.

El reglamento del Partido Civil exigía que los cinco principales cargos debían ser ocupados por miembros activos del Partido Civil. Los vocales podrían ser simpatizantes. Es muy probable que Néstor Vallejo y el señor Abraham Arias Peláez (hermano y padrino del poeta, respectivamente) hayan invitado a César Vallejo participar de esta asociación.

En Trujillo, en el mismo mes, se forma el Club "Juventud Víctor Larco Herrera" para apoyar su candidatura a una senaduría por la ciudad de Trujillo. Lo preside Alvaro Bracamonte. Y entre sus integrantes se encuentran Orrego, Haya, Garrido, Esquerre e Imaña.

En el mes de marzo, su hermano Néstor es nombrado con-juez (es decir, juez suplente) en Santiago de Chuco.

En el mes de abril, César Vallejo regresa a Trujillo a cursar el tercer año de Jurisprudencia. Ocupa su cargo como juez de paz, encargándose de los casos de tutela de menores, y continúa siendo profesor del Colegio Nacional San Juan, enseñando en el primer año de primaria. Es en ese año que tiene como alumno a Ciro Alegría. Años después, Ciro Alegría escribirá el artículo "El César Vallejo que yo conocí", donde narra la impresión que le causó conocer a Vallejo.

1917 es el año de mayor actividad cultural en la ciudad de Trujillo. Los periódicos *La Reforma*, *La Industria* y *El Federal* destinan una página dedicada a colaboraciones literarias.

Entre el 20 y 21 de mayo, se realizan las elecciones para diputados y senadores. Sale elegido senador por Trujillo el señor Víctor Larco Herrera. El "Club Juventud", que lleva su nombre, le ofrece un banquete, oportunidad en que Vallejo recita unos versos escritos para la ocasión.

El 10 de junio, Macedonio de la Torre ofrece una fiesta artística en su domicilio, en la calle Gamarra. Fue en esa reunión que Vallejo recitó su poema "Los heraldos negros".

El 15 de junio de 1917 se instala en Lima la Federación de Estudiantes del Perú, ocasión para la que se designa como delegados por la Universidad de Trujillo a César Elejalde Chopitea y Víctor Raúl Haya de la Torre. Como ellos se encontraban en Lima debían confirmar si aceptaban o no las delegaturas, cosa que no se cumplió formalmente, lo que dio lugar a que el presidente del Centro Universitario los reemplazase por Alvaro Pinillos. En realidad, había un trasfondo ideológico en este conflicto: las vacilaciones de algunos miembros del Centro de participar o no en la naciente Federación.

El 16 de julio Vallejo ofrece, en el General de la Universidad, una conferencia sobre la "Doctrina Drago". Esta doctrina, sustentada por el jurista argentino Luis Mario Drago, como consecuencia del bombardeo de puertos venezolanos. (1902) por las escuadras de Alemania, Inglaterra e Italia, para obligar al pago de deudas contraídas con esas naciones, encuentra en César Vallejo un brillante expositor, que, con acopio de datos y en defensa de los países americanos, reafirma que no es legítima la intervención armada para el cobro de deudas contra-actuales sino cuando el Estado deudor se niega a someter el caso al arbitraje o bien se niega a cumplir el fallo recaído en ese arbitraje.

El 22 de agosto, en asamblea de estudiantes presidida por José Eulogio Garrido y Alvaro Bracamonte, se ratifica a Haya, Chopitea y Pinillos como delegados ante la naciente Federación de Estudiantes del Perú. Entre los firmantes del acta de asamblea figuran Orrego, Vallejo, Imaña y Esquerre. Esta ratificación motiva la división del Centro Universitario.

La gran notoriedad que gracias a su actividad cultural cobró la "Bohemia de Trujillo", crea un ambiente de hostilidad de cierto sector de la sociedad contra ellos, y de manera particular contra el poeta. Y es en este marco que se entablará una polémica en torno a la poesía de Vallejo.

Alcides Spelucín regresa de Lima y trae para sus amigos, como

primicia, el libro *La canción de las figuras* por José María Eguren, libro que es leído con admiración en la casa de Antenor Orrego. Vallejo impresionado, escribe al autor felicitándole y enviándole poemas suyos, carta a la que Eguren contesta y que es publicada en *La Reforma*, el 21 de julio de 1917, con una nota de Orrego.

## LOS VERSOS DE CESAR VALLEJO Y EL POETA JOSE MARIA EGUREN

Con íntimo alborozo espiritual, como un triunfo que es nuestro, publicamos la carta que el gran poeta, José María Eguren, dirige a César Vallejo, con motivo de haberle enviado éste algunos versos suyos. Las altas y generosas palabras de Eguren tienen especial significación, tratándose como se trata de un poeta que ha realizado una admirable y excelsa labor literaria en el Perú.

Parte de este triunfo nos pertenece, porque fue en *La Reforma* donde César Vallejo, hizo las primeras revelaciones dolorosas de su talento. Aun recordamos el efusivo calor con que estrechamos la mano del joven poeta, al entregarnos el primer original de sus versos, que denunciaban ya desde entonces una poderosa y fuerte individualidad literaria.

La carta dice así:

Barranco, 15 de Julio de 1917.

Señor César Vallejo

Sus versos me han parecido admirables, por la riqueza musical e imaginativa y por la profundidad dolorosa. Conocía algunas composiciones de su pluma, habiendo preguntado por usted, en más de una ocasión; con el sentimiento de no haber practicado la prosa, pues sus poesías se presentan para un estudio maestro. En este vapor escribo a los redactores de la revista *Renacimiento* de Guayaquil, y con palabras elogiosas, por cierto bien merecidas, les prometo sus poesías; pero, no deseando separarme de los originales que me envió, le suplico que mande otros a J.A. Falconí Villagómez, director de *Renacimiento*, Guayaquil-Casilla 639- *Renacimiento* tiene agentes en toda América. Y reciba el sincero aplauso de S.S.

José M. Eguren

Resulta doloroso para la cultura de Trujillo de aquellos días el comentario que se hizo de la personalidad del poeta Eguren, con motivo de la elogiosa carta de éste a César Vallejo.

La ignorancia no se contentó con negar su autenticidad, sino que usó de la grosería y el vituperio. El foco desde donde se incitaba contra el poeta, estaba en el estudio del abogado Ignacio Meave, quien, a la vez, era catedrático de la facultad de Derecho de la Universidad de Trujillo. Este estudio fue bautizado con el "mentidero público" por los estudiantes de la Universidad. Los del "mentidero", publicaron, el 25 de julio de 1917, en el diario *La Industria*, un artículo con el título "La Justicia de Jehova", firmado por J.V.P. (Julio Víctor Pacheco). La nota era un ataque furibundo contra César Vallejo de los componentes del grupo. En uno de sus partes dice:

"No sabes Señor que allá se han confabulado diez ó doce individuos para llamarse poetas, genios, talentos y bohemios por el puro y estéril gusto de calumniarme y escarnecerme. ¿Ignoras que se hacen llamar decadentes y que me nombran, me citan, me aplauden y que en mi nombre vociferan toda clase de desatinos en verso? No sabes que me meten en todos sus líos y que no me dejan reposar ni bajo la fría loza de mi sepultura? ¡No te han dicho Dios Eterno que entre esos malhechores hay uno que dice ser un "incomprendido" de los necios; que cuando habla sacude la cabeza para imitar a Mirón cuando "sacude la frente fiera"; y que usa "melena anónima" por cuenta mía?

¡Señor! ¡Señor! ¿ignoras que ese hombre sin entrañas no me deja ni descanso ni sosiego? que ese energúmeno hace versos a "La Mula"; mira sobre los pulmones del pobre animal, "la huella de mil cruces arrastradas" cuando lo que tiene es la matadura que le dejó la albarda? que compara la luz de los Faros con el calor del "oro sentimental": y que mira en los poyos y en potos de chicha mansicheros altares "en donde se ofician misas de luz contra el destino"?



"Ese hombre Señor entona himnos á "la verde alfalfa", talvez en instintivo arranque de regresivo apetito familiar; "asegura con la mayor frescura que las carretas" van "arrastrando una emoción de ayuno encadenada". Quiere también ser panadero y llevar en su corazón "un horno" para "cocinar pedacitos de pan fresco"; quiere vivir "tocando todas las puertas" como si no existiese policía y vecinos de mal genio; y por último, con la mayor desfachatez declara en un diario La Reforma "que sus huesos no son suyos", que son ajenos y que él es un ¡ladrón!. Y como si esto no fuera suficiente el muy desvergonzado se hace el mentecato y pregunta: ¿Adónde iré? Como si todo el mundo no supiese que allá en Trujillo hay una "Cárcel Central del Norte" con tan tamaña puertaza para que por ella entren todos los escandalosos y todos los ladrones".

Vallejo y sus amigos estaban ese 25 de julio en casa de Antenor Orrego, cuando alguien trajo *La Industria* con la novedad de que había un artículo que atacaba al grupo, sobre todo a Vallejo.

Pronto supieron todos que dicho artículo había salido del "mentidero público". Esa noche, Orrego y Garrido escriben sendos artículos en defensa de Vallejo, para así romper esa crítica acerba.

Los dos artículos salen publicados el 26 de julio de 1917. El de Orrego en *La Reforma*, con el mismo título que le puso Julio Víctor Pacheco al suyo, o sea "La justicia de Jehová".

### **La Justicia de Jehová**

Un buen señor en estilo grotescamente bíblico, abracadabrante, campanudo, altisonante y apocalíptico, ha escrito con este mismo título un desdichadísimo artículo que no ha tenido el valor de firmar, en el que asume, con toda la prosopopeya del caso, el rol de paladín de la justicia literaria en Trujillo.

Por todas las señas y, sobre todo, por la cándida fu-



ria con que fulmina, entre rayos y centellas, como el colérico Jehová del Sinaí, á nuestro amigo, el talentoso poeta señor César Vallejo, se infiere que el autor es un judío de los emberrinchinados en no aceptar la nueva ley evangélica, y como tal hace comparecer al excelso poeta Ruben Darío no ante Jesucristo, sino ante el terrible Jehová, por el solo pecado de haber venido al mundo á desasnar críticos y poetas de la laya del señor J.V.P.

No es del caso tomar en serio los plebeyos chistes de mal gusto, la miopía de cretino y las reverendas majaderías de que se hace gala en el artículo. Nuestro decoro mental nos los impide hacerlo. Solo queremos reiterar nuestras protestas de adhesión y simpatía intelectual, al jóven poeta, que ha sido atacado con tanta incomprensión, con tanta ceguera y con tanta sordidez y malignidad de espíritu.

Mientras César Vallejo recibe el aplauso de poetas como Eguren y sus versos se reproducen en los periódicos de Lima y del extranjero, en Trujillo, un escritor anónimo, crítico de gramática y frases aisladas á la manera de Antonio Balbuena, de Casares y Fray Candil, desprovisto de toda cultura literaria, enemigo por incapacidad mental de toda selección de espíritu, ataca con pedantería de dómine á Vallejo y á los pocos que aquí se esfuerzan por hacer obra realmente meritoria. Es el eterno despecho de los rezagados, de los que se sienten postergados, contra los jóvenes que traen nueva cultura, mayor vigor idealista y más amplitud de alma.

José Eulogio Garrido publica el suyo en *La Industria*, pero utiliza un seudónimo, ya que él era redactor de ese diario. Su título, "Bienaventurados!".

### BIENAVENTURADOS!

El coro de los doctores y el de los aprendices de la Universidad se han regocijado ayer intensamente. Hánse

frotado las manos y sonreído de modo triunfal. Ha surgido de entre ellos un habílísimo escritor, un pasmoso escritor, un modestísimo escritor, que oculta su nombre propio, un J... V... P....., que entre rayos y centellas, ha dicho cosas tremendas, apabullantes, en un estilo admirable y al alcance de todos.

—Pobres! pobres! han dicho al unísono los doctores de la Ley. Los hemos aplastado, los hemos triturado, los hemos barrido. Ya no nos fastidiarán.

I en el Bar, en el Estudio y en la Peluquería ha habido espectáculo jubiloso y sonoro.

—Pobres! pobres! I el vocabulario al uso entre los doctores ha salido á lucir con más fruición que nunca. Se han sentido felices, porque se creían seguros para siempre.— Ya no volverán á escribir. El de la melena no habrá parado hasta su cama. ¡Pobres!

Los pimpollos de la Universidad han formado ruedos y reídose con disimulada satisfacción porque ellos son muy modositos, muy tranquilitos, muy bien educaditos. Han sonreído al soslayo, alegrándose de la reprimenda que se han llevado los desobedientes, los díscolos, los malcriados.— A bien que nosotros no daremos nunca que decir, han pensado ellos ufanamente.

Verdad que los "rubendariacos" están lelos, apabullados, cabizbajos, como si les hubiera caído una catapulta sobre la cerviz, como si hubieran sido víctimas de una paliza, pero la causa de su decaimiento es distinta á la que se imaginan los doctores y los edificantes jovencitos de la Universidad. Es que nunca habían leído tantas genialidades juntas, ni concebían hasta ayer que hubiera ningún individuo de tan maravilloso talento como el señor J.V.P., que permanezca oculto, cuando la Patria está necesitada de hombres así geniales y audaces como él. Porque un señor capaz de anticiparnos el juicio final —¡y de qué brillante manera!— puede revolucionar el Perú, qué digo el Perú, el mundo entero; puede hacer que cese la guerra europea y efectuar maravillas sin precedente. Ese hombre se debe á Trujillo, se debe á la

Patria, se debe á la Humanidad. Es un crimen el que comete al permanecer escondido. Será responsable de lo que en adelante suceda sino se revela del todo. Además su talento, su inmenso talento llegaría á aniquilarle.

Por eso están alicaídos los "rubenderiacos". No esperaban semejante revelación.

I el de la "melena anónima" se ha retirado, es verdad hasta su chiribitil, pero á componer un santo [sic] con el que consagrará al nuevo y portentoso escritor.

Duélense no más los "rubendaríacos" de que el señor J.V.P. y los doctores estén un poquito atrasados. Es lo único que les daña.

A Rubén Darío le conocen sólo de nombre. I eso está mal. Porque todo hombre culto está en la obligación de leerle á diario. Pero quizás mejor será así. No se sentirían muy tranquilos y no hay don más apreciable en este mundo que la quietud.

Ya el Evangelio ensalzó la mansedumbre.

Bienaventurados sean los mansos...

**Jean Clair.**

A pesar del apoyo brindado por sus amigos, Vallejo se siente mal, y se lo manifiesta a Eguren en una carta que le escribe.

Trujillo, 29 de julio 1917

Sr. José María Eguren

Barranco

Hondamente conmovido leí su atenta carta, cuyos términos le agradezo de veras. Ella me ha reanimado mucho, en estos días en que me sentía tan mal; pues aquí hay quienes me atacan con tanta rudeza...! Mil gracias, señor Eguren; su gentileza y su bondad me han hecho mucho bien; mil gracias.

En estos días, atento a la indicación de Ud., enviaré a la revista Renacimiento de Guayaquil algunos de mil versos; y Dios quiera que gusten.

Me permití entregar a la publicidad el contenido de su citada carta, al reclamo solícito que me hicieron de ella. Ud. perdone. Hoy le envío por este mismo vapor un número de "La Reforma" en que fue publicada.

Hago votos fervientes por su salud, y me reitero de Ud. su afectísimo.

César Vallejo.

Los ataques continuaron y se vejó al poeta en todos los tonos. Se empleó hasta la injuria personal y el insulto con saña encarnizada, llegándose al punto de habersele agredido personalmente.

Orrego nos lo cuenta: "Una noche se confabularon en pandilla y le agredieron a mansalva, tijera en mano. Intentaron cercenarle la frondosa cabellera, suponiendo posiblemente que allí residía el secreto de su potente y lírica fuerza. El poeta se defendió con denuedo varonil, y, por fortuna, pronto acudieron en su ayuda algunos amigos y, junto con ellos, repelió el ataque". (*Mi encuentro con César Vallejo*. Lima, Tercer Mundo Edts., 1989; p. 55).

El 8 de agosto de 1917 se publica en *La Industria* otro artículo del "mentidero público", con el título "El simbolismo de Vallejo", donde su burlan de sus versos. Lo firman con el seudónimo "Lloque Va".

## EL SIMBOLISMO DE VALLEJO

Suspended el corte de la tijera, señores profanos del arte, icoconoclastas que pretendéis derribar de su altar al santo más genuino del simbolismo, y que habeis osado despojar de su peluca leonnina al padre espiritual de la juventud trujillana.

Yo voy a sacaros de la maraña de vuestra miopía.

Yo os voy a explicar el hondo sentido de las metáforas del genio de Santiago de Chuco, por medio de la traducción a vuestro pedestre lenguaje de las delicadas figuras del poeta ultra-modernista que se presenta impenetrable a vuestro escaso entendimiento.

¡Y comenzamos la faena.

Decir, por ejemplo, que una carreta arrastra una "emoción de ayuno encadenada" significa que la mula que arrastra la carreta está condenada a ayuno forzoso, condición bastante triste por cierto, y muy digna de inspirar a un bardo sentimental que deplora los sufrimientos del prójimo.

"Oro sentimental de un triste faro, en que hay misas de luz contra el destino" significa que la luz de un farol de color de oro, se pone triste por falta de aceite y protesta de la muerte a que la condena el destino.

Como comprendereis esa triste agonía de una lámpara es también motivo de profundo simbolismo para un espíritu exquisito.

"Brevecita como un granito raro, como un ojito de agua oreado en vino" le dice el poeta a la dama de sus pensamientos, y a fé que no podía mostrarse más inspirado ni emplear simbolismo más bello para hablar de ella.

No podía decirle granito de pimienta porque eso pica y tiene feo aspecto; tampoco podía decirle *guayrurito*, como dicen en Santiago, porque eso era confundir a la Dulcinea con las pallas, y por consiguiente había que decirle "granito raro", es decir: un granito nunca visto, que no se sabe de que es, y que por lo mismo resulta muy simbólico.

Siempre se ha dicho de los diamantes más puros que parecen gotas de agua, y como la chica del verso es blanca y tenía un mantón color concho de vino, el poeta en lugar de decirle: diamante redondo de rubíes, lo que dice cualquier escolar enamorado, coge el simbolismo más felíz y le dice: "ojito de agua oreado en vino".

Como no queremos abusar de la bondad del director del diario con un artículo muy extenso, reservamos para el próximo la traducción ó el análisis del Padre Nuestro, que es la obra monumental de Vallejo.



La respuesta no se deja esperar, pues, Antenor Orrego, muy indignado, escribe "Un crítico simbolista", que se publica en *La Reforma*, el 9 de agosto de 1917.

### Un crítico simbolista

De nuevo el analfabetismo literario, la pobreza de espíritu: la malevolencia anónima y mezquina que se oculta, detras de un seudónimo, por cobardía, la supina y bachilleresca ignorancia de un mentecato, oficiando de crítico literario, pretende ingenuamente, con zafia ironía, zaherir á César Vallejo. Trae por todo bagaje unos cuantos lugares comunes, resobados hasta la saciedad, enjaretando penosamente, á diestra y siniestra, frases hechas que denuncian á la legua su indigencia mental; cuatro ó cinco chistes chocarreros de plazuela, de éxito inmenso entre analfabetos y gañanes; y otras tantas trascripciones aisladas de las composiciones de Vallejo, la manera más bellaca, más vulgar, más inepta y más torpe, y por esto completamente desprestigiada ya, de hacer crítica. Quién que haya leído la gacetilla publicada ayer en "La Industria" se atreverá á dudar de que su autor tiene por únicas fuentes literarias el "Almanaque Bailly Baliere", "El Almanaque de Barry", las novelas de Pérez Escrich, de Carlota Breame, y Carolina Invernizio, y esto concediéndole mucho.

Me sería muy fácil emplear los mismos recursos del autor para ridiculizar su articulejo, y conseguir éxito de montón v.gr. cuando dice "*la maraña de vuestra miopía*", como si la miopia tuviera maraña, ó cuando habla de *lenguaje pedestre* como si se expresara con las *patas*, y así indefinidamente, interpretando de manera torpe cada frase como el lo hace; pero no quiero rebajarme hasta él, usando de recursos que repugnan á mi espíritu y que desprecio.

Por lo demás, á César Vallejo y á los que seguimos y alentamos con simpatía y plena comprensión su labor literaria, nos importa un ardite los denuestos y la bellaquería despampanante de tres ó cuatro zoilos, de hollinada mentalidad, que pretenden pontificar sin saber de la misa la media. Lo único que deploramos es no tener vocación, ni paciencia de



desasnadores para meterles á macha y martillo lo que no pueden ó no quieren comprender.

A. Orrego E.

Se une a la defensa Federico Esquerre, y publica en *La Reforma*, el 11 de agosto de 1917, el artículo "Los versos de César Vallejo y los Zoilos", donde nos habla sobre la función de la crítica y la diferencia entre poesía y versificación.

### **Los Versos** *de César Vallejo y los Zoilos*

"Todos los paganos decían mal de Israel, y el profeta también y no importaba que los israelitas pudiesen decirle: habláis como los paganos. Al contrario su gran fuerza venía de que los paganos hablasen de él".

Blas Pascal. "Pensamientos".

### **La función de la crítica**

El pueblo griego que ha sido el pueblo intelectual por excelencia, dió de golpe todas las manifestaciones del pensamiento humano. Homero, Aristóteles, Platón, Esquilo, Pitágoras è Hipócrates lo atestigüan. Todos ellos son representativos. No viene al caso averiguar si el pensamiento griego fué original ó importado de Oriente. De todos modos Grecia sería siempre el tamiz por donde se filtró á Occidente la cultura oriental.

Natural es, pues, que en el pueblo griego la crítica adquiriera gran prestancia. Pero al lado de ella se formó la crítica zafia; de diatriba, huérfana de justicia y llena de malignidad. Zoilo fué el representante de este género, y desde entonces se llama en el lenguaje usual zoilos á los críticos de esta estirpe. Todo esto viene con motivo de investigar el entroncamiento espiritual

de los señores críticos que han abierto campaña contra la poesía de Vallejo.

Seguramente estos señores ignoran ó fingen ignorar el concepto moderno de la crítica y ni siquiera realizan una labor académica á lo Aristarco —crítica de gramática— aplicando reglas preceptivas, como antaño, sino que exhuman la procacidad propia del Aretino.

La función actual de la crítica es nada menos que un sacerdocio que oficia de intermediario entre el arte y el pueblo. Verdadero nexo entre los artistas y la masa y su misión no es otra que hacer accesible á la multitud el arte excelso.

Pero desandemos algo, y con espíritu de tolerancia, aceptemos como único papel de la crítica el juzgar si una obra es artística ó no y en este sentido si es buena ó mala. Entonces los críticos necesitan tener criterio, que es la aptitud que se traduce por posesión de un gusto universal sobre cualquiera de las manifestaciones estéticas: ya sea poesía, música, pintura ó escultura. Lo cual no es poco y requiere siempre una sólida cultura.

### **Poesía y versificación**

Se podría afirmar que casi toda la cuestión estriba en la falta de noción de lo que es poesía. Se le confunde generalmente con la versificación.

Son cosas distintas. Puede haber —y hay muchísimas— versificaciones sin contenido poético y al revés. Veamos como. Las gentes que no saben hacer esta distinción leen una composición en verso y solo se atienen al sonido y á la versificación, buscan la consonancia y el metro, siguiendo los preceptos que corren en la Dialectica y la Poetica que nos enseñaron en los colegios. Sin esto para ellas no hay verso.

Según esto para ser versificador no se necesita más que un poco de paciencia, hasta algo de ingenio y un diccionario de la rima.

La poesía es otra cosa, consiste en su forma más alta,

en la traducción al lenguaje de las más nobles y puras emociones y cuanto más fiel y apropiada es la versión, mayor es el valor intrínseco de la composición.

La poesía no tiene moldes obligados, vive y perdura en verso como en la prosa, y solo á esto se debe el que podamos hallarla en prosa castellana en las traducciones que han hecho y se hacen de los grandes maestros que escribieron en lengua distinta de la nuestra. La esencia poética no está en las palabras, en el lenguaje, sino en el contenido de lo expresado; por esto leemos hoy en castellano á Maeterlinck, á D'Annunzio y á Tagore. Debido á ese valor interno es que la obra de Cervantes, de Shakespeare y Goethe es patrimonio universal.

### **UN MAL contagioso.**

Mi opinión es que cuando una persona lea una composición en verso y no la sienta y menos la entienda, es porque se encuentra en diapason sentimental desacorde y debe dedicarse á leer otras cosas.

Si á mi me presentan un desarrollo de cálculo infinitesimal, me quedaría después de verlo tan limpio de conocimiento como antes de examinarlo. Y si por no entender esas fórmulas matemáticas, dijese que son necedades, resultaría que el necio sería yo. No creemos en los omnisapientes y no los juzgo yo como hebreos recalitrantes, contumaces en no aceptar la nueva ley evangélica, porque profesan un pseudo mosaísmo sin contacto con el Antiguo ni con el Nuevo Testamento. Su criterio literario no tiene raigambre ni en el siglo XIX, ni en el presente.

No cabe duda los que creemos que Vallejo es un poeta sufrimos un grave error, engaño que parece un mal contagioso porque se propaga extramuros. Los periódicos de Lima en sus páginas literarias reproducen sus versos y los hemos visto también insertos en diarios como "El Liberal" de Bogotá. Y todo hace creer que el mal seguirá extendiéndose.

*F. Esquerre Cedrón.*

En este ir y venir de opiniones de uno y otro bando, Vallejo publica en *La Reforma*, el 18 de agosto de 1917, un poema con el título de *Simbolista*, donde se pronuncia sobre "aquellos simbolistas cantores del Dolor".

### SIMBOLISTA

Yo digo para mí: por fin escapo al ruido!  
Nadie me ve que voy á la nave sagrada!  
Altas sombras acuden: James, Samain y Maeterlinck  
y Darío que llora con su lira enlutada!

Con paso innumerable sale la dulce Musa;  
y á ella van mis ojos, cual polluelos al grano!  
La acosan tules de éter y azabaches dormidos;  
mientras sueña la Vida, como el mirlo, en su mano.

Dios mío, eres piadoso, porque hiciste esta nave  
donde hacen estos brujos azules sus oficios!  
Dios mío, eres tristeza, porque ellos se parecen  
á tí...! I de tus trenzas fabrican sus cilicios!

Como ánimas que buscan entierros de oro absurdo,  
aquellos simbolistas cantores del Dolor,  
se internan y aparecen... y hablándonos de lejos,  
nos lloran el suicidio monótono de Dios....!!

**César A. Vallejo.**

Trujillo

Este poema con algunas variantes, figura en *Los heraldos negros* con el título de "Retablo".

Para reforzar su campaña contra la poesía de Vallejo, uno de los miembros del "mentidero", tomó unos versos de Vallejo, publicados en *La Reforma*, y los envió a la revista *Variedades*, de Lima. Los versos llevaban las iniciales C.A.V. Conocemos la opinión de Clemente Palma, muy difundida por los estudiosos de Vallejo, que fue publicada en su revista el 22 de setiembre de 1917.

## Correo Franco

por Clemente Palma

Señor C. A. V.— Trujillo.— También es usted de los que viene con la tonada de que aquí estimulamos á todos los que tocan de afición la gaita lírica, ó sea á los jóvenes á quienes les da el naipe por escribir tonterías poéticas más o menos desafinadas ó cursis. Y la tal tonada le da margen para no poner en duda que hemos de publicar su adefecio. Nos remite usted un soneto titulado **El poeta á su amada**, que en verdad lo acredita á usted para el acordeón ó la ocarina más que para la poesía.

Amada: en esta noche tú te has crucificado  
sobre los dos maderos curvados de mis besos!

Amada: y tú me has dicho que Jesús ha llorado  
y que hay un viernes santo más dulce que mis besos

A qué diablos llama usted los maderos curvados de sus besos? Cómo hay que entender eso de la crucifixión? Qué tiene que hacer Jesús en esas burradas más o menos infectas?... Hasta el momento de largar al canasto su mamarracho, no tenemos de usted otra idea sino la de deshonra de la colectividad trujillana, y de que si se descubriera su nombre, el vecindario le echaría lazo y lo amarraría en calidad de durmiente en la línea del ferrocarril á Malabrigo.

Las palabras de Palma se esgrimieron como bandera de victoria por los detractores del poeta. Se las comentó en todas las formas. Los versos de Vallejo quedaban, según ellos, liquidados definitivamente como poesía.

Paralelamente a estos sucesos empieza a quebrantarse su relación amorosa con Zoila Rosa Cuadra (Mirtho). Todos los poemas amorosos de esta época, "Setiembre", "Pagana", "El poeta a su amada" y "Estrella vespertina", están relacionados con ella.

Los ataques furibundos de un sector de la prensa, las agresiones personales que recibió y la ruptura con Mirtho, muy dolo-

rosa para él, influyeron en el estado de ánimo del poeta. Una noche de copas intenta suicidarse. Espejo Asturrizaga nos cuenta que César "cogió un revólver y empuñando el cañón del arma en la sien derecha rastrilló. Fue sólo un sonido seco. El arma tenía (después se comprobó) una sola bala en el tambor y no fue desde luego la que le debía tocar a César Vallejo [...] se dio cuenta exacta de lo que había hecho y sintió algo singularmente extraño, como si un soplo de vida nueva le recorriera todo el cuerpo [...] sintiendo, en ese momento, un entrañable amor a la vida en toda su amplitud". (Juan Espejo Asturrizaga, *César Vallejo. Itinerario del hombre 1892-1923*. Lima, Librería Editorial Juan Mejía Baca, 1965, pp. 56-57).

Bajo estas circunstancias, decide dejar ese ambiente asfixiante de Trujillo y buscar nuevos horizontes. Abandona sus estudios de Derecho, y el 27 de diciembre de 1917 se embarca en el vapor *Ucayali* con destino al Callao.

Lleva el cariño de sus buenos amigos de la *Bohemia* y el recuerdo de gratos momentos vividos en los claustros universitarios de Trujillo.



## VALLEJO Y EL PERÚ: LOS DIFÍCILES AÑOS TREINTA

Estuardo Núñez

(Universidad Nacional Mayor de San Marcos)

Después de 1930, vendrían tiempos difíciles tanto para Vallejo como para el Perú. La inestabilidad de la vida social a raíz de la crisis política desembocó en el Perú, en la entronización de gobiernos represivos poco respetuosos de los ahora llamados «derechos humanos», y nada afines a la actividad cultural. Estamos enfocando el lapso entre 1932 y 1938, llamados "los años de la barbarie". La edición española de *Trilce* (1930) había dado a Vallejo el reconocimiento pleno de ser caso único en la poesía hispanoamericana —según juicios de Bergamín y Gerardo Diego—, pero los comentarios españoles tuvieron escasa repercusión en el Perú; sólo pudo publicarse un ensayo de Alcides Spelucín sobre dicho libro<sup>1</sup>. Sus colaboraciones en prosa, en revistas y periódicos, cesaron por doble causa: a) Vallejo cambió el rumbo de su vida y suspendió esos trabajos para entregarse a la edición de libros de tendencia política, y b) aquellas revistas en que solía colaborar, dejaron de aparecer (*Amauta*, *Mundial*, *Variedades*) dada la difícil situación económica general. También se suspendieron los suplementos literarios de periódicos.

Empezó entonces una etapa desoladora en la cultura del país, una especie de colapso cultural. Además de que no aparecían revistas culturales y los periódicos habían suprimido suplementos de esa

---

1- En la revista *Presente*, N° 2, Lima, 1931.

índole, estaban cerradas las salas de conferencias, las instituciones asimismo en crisis, no funcionaban galerías de arte o salas de conciertos, y entre otras realidades como la restricción de la importación de libros, se habían clausurado varias universidades del Estado. Sólo subsistía en Lima una universidad particular. La depresión era general y la vida intelectual paralizada.

Preocupaba mucho a Vallejo —entonces entre España y Francia— la suerte de su país, su propia suerte y la de su obra. En ese mundo europeo, que se perfilaba ya como reino de la negación de las libertades de conciencia, de creación, de pensamiento y de expresión, ¿qué suerte podía esperar el poeta? En ese otro mundo anárquico y convulsionado de su país natal, pensaba él que nadie reparaba ya en su obra, que las nuevas generaciones lo ignoraban, que su obra era desconocida o tal vez negada su validez. ¿Qué podía hacer —se preguntaba— sino "cambiar de llanto"? La visión del mundo próximo o lejano lo abrumaba dolorosamente.

En el Perú conjuraba a favor de estas realidades adversas, la lucha enconada de facciones con las que Vallejo no estaba comprometido y que habrían de desembocar en luchas políticas, querellas múltiples, conatos de revolución, revueltas, la sangrienta represión y el asesinato de un presidente a poco de su elección, a más de un conflicto internacional que provocó estado de guerra con una nación limítrofe.

A la distancia, este panorama de la vida peruana lo llenaba a Vallejo de inquietud, de recuerdos nostálgicos, de angustias y de un estado depresivo que por varios meses frustraron su trabajo. El poeta residente en Europa había ido perdiendo contacto epistolar con sus parientes y amigos. No veía claramente la situación confusa y caótica de su país y clamaba por información.

### ***Desaliento y soledad***

A la situación en el ámbito peruano se sumaba la situación política en España, con una inverosímil lucha ideológica y de fac-

ciones, que ponía en peligro el régimen republicano en las vísperas del triunfo del franquismo, apoyado éste por fuerzas internacionales provenientes de los países del eje totalitario germano-italiano. En el alma de Vallejo se abría otro frente de angustia y desazón. El Perú y España se habían convertido en dos campos divergentes dentro de la inquietud social de Vallejo. El poeta quedaba sin asidero en su normalidad anímica. Antiguos proyectos de seguir viviendo en España o regresar al Perú dejaban de tener sentido. En un interregno de salud y lucidez, pudo escribir de un tirón buena parte de los poemas que más adelante se agruparon en *Poemas humanos*. En un momento de tremenda amargura habría de producir también las estrofas agónicas de *España, aparte de mí este cáliz*. Era el momento de la caída de la república española. Había llegado 1937 con la visita dramática a Valencia para el Congreso de Intelectuales Anti-fascistas, acto precursor del desastre que venía inevitable.

Más que los bienes materiales que iban en desmedro, lo que abrumaba el dolor de Vallejo era su impotencia espiritual, su desesperanza general. Su mundo interior albergaba el pesimismo, el abandono de todo proyecto de vida, la ninguna subsistencia de aquellos ideales por los que había vivido y luchado.

En 1937 le tocó vivir en España la crisis final del régimen republicano y el advenimiento del totalitarismo. Su aguda sensibilidad le hacía percibir años adversos y nada alentadores. La caída de España era más que un factor político la medida de que algopreciado y respetable se derrumbaba en el plano espiritual, en el quehacer de sus inquietudes intelectuales.

### *Gestación de un libro generacional*

No he venido a hablar de mí mismo, pero creo que la corta experiencia de mis veinte años, las reflexiones de un joven que miraba la perspectiva y el horizonte de la nueva literatura con ojos nuevos, mis lecturas de entonces dirigidas a otros ámbitos culturales, siguiendo los rumbos de la nueva crítica europea permitieron formular un

provisorio y promisorio cuadro en el cual ocupaba Vallejo un papel de inspirador y de genial vigencia. Un *panorama* podía ilustrar al mismo tiempo esa vigencia y la intimidad de quien lo intentaba. Vallejo nos había enseñado a meditar sobre la poesía, a asimilar su profunda revelación, a apreciar su entraña humana.

Leyendo detenidamente *Trilce*, a la luz de cierta poesía europea poco difundida —los expresionistas alemanes— pudimos llegar a la conclusión de que en la poesía vallejiana (en sus poemarios de 1918 y 1922), jugaban constantes y valiosos elementos expresionistas poco estudiados todavía en toda su dimensión estética. Hicimos concordancias con valiosos textos de la poesía alemana expresionista —absolutamente ignorados por Vallejo, dada la tardía difusión de traducciones— y llegamos a la conclusión de que, ausente de cualquier influjo o impacto, se podían hallar colindancias y coincidencias interesantes para una caracterización estética del poeta peruano, al lado de los poetas terrígenos de los Andes.

En este contrapunto entre Vallejo y nosotros, en esos años últimos de su vida, se hacía cada vez más vigoroso el resurgimiento de los auténticos valores de la poesía.

Vallejo había hecho vacilar a la crítica hispanoamericana asida todavía al impresionismo, al modernismo decadentista, al convencionalismo de un romanticismo trasnochado. Pero también había señalado la superación del estridentismo vanguardista, su inconsistencia, demostrando su lealtad a los fueros de la sensibilidad poética.

Los que podíamos hacerlo, trabajábamos en silencio, moríamos nuestras lenguas de protesta, madurábamos nuestros pensamientos y, casi en la clandestinidad, escribíamos para publicar después. Así nació la idea de estudiar panorámicamente la literatura reciente o que se estaba produciendo. En cuanto se abrió un resquicio de libertad, con el trabajo acumulado, preparamos un breve libro que se tituló *Panorama actual de la poesía peruana*<sup>2</sup>. Allí empeza-

---

2 Lima, Editorial Antena, 1938; 144 pp.

mos a tratar el fenómeno de la poesía última y especialmente la de Vallejo, considerándola como la más alta cifra de la poesía peruana. Ese libro incluía un capítulo que se titulaba "El expresionismo indigenista" aparecido antes en la revista norteamericana *The Spanish Review*, en cuyo número de noviembre de 1935, que se titulaba también "Expresionismo en la poesía indigenista del Perú". En el *Panorama* ahondamos principalmente en la fase "trilceca" de Vallejo (al decir de Neale-Silva) para desentrañar lo "extraño" y lo "incomprensible" de su poesía, aislándonos del pintoresco y rutinario diapasón de la poesía anterior.

Mi *Panorama* no fue un libro de rigor erudito ni de sólida base historiográfica —como lo sería veinte años más tarde el estudio de Monguió—, pero sí una viva exposición del estado de la producción literaria en el Perú, en los años críticos de la segunda y tercera décadas, un testimonio generacional, un intento de esclarecer la posición de Vallejo en el contexto intelectual de su época; y así lo dijo un biógrafo muy penetrado de la intimidad de Vallejo y su poesía:

"En *Panorama actual de la poesía peruana*, Estuardo Núñez ubica a Vallejo certeramente dentro del rumbo de la poesía peruana dentro de una crítica moderna amplia, abierta a las últimas y revolucionarias tendencias literarias, consagra a Vallejo como el orientador de la nueva poesía del Perú". Refiriéndose a *Trilce* agrega: "Vallejo publica *Trilce*, libro distinto de *Los heraldos negros*, disímil en la forma y en la inspiración, libro de vanguardia, pero libro de poesía auténtica y perdurable". "César que antes de morir tuvo noticias del contenido de este libro, habría de serle grato este reconocimiento proveniente de su patria"<sup>3</sup>.

Un ejemplar de mi *Panorama* pudo llegar, en los primeros meses de 1938, a las manos de Vallejo, ya enfermo, y alcanzó a leerlo, según el testimonio de Raúl Porras Barrenechea:

---

3 Juan Espejo Asturrizaga en: *César Vallejo, itinerario del hombre*, Lima, J. Mejía Baca, 1965.



"A su lecho de enfermo de agonía le llegó algún volumen que venía del Perú y en el que Estuardo Núñez lo reconocía como el más alto valor de la poesía peruana actual"<sup>4</sup>.

Así se desenvolvió, difícil y poco comprendida en estas tierras de su Perú, la recepción de la poesía "trálcica" de Vallejo. Fluctuando entre la burla y el elogio, entre la absoluta incompreensión y la benévola acogida, entre el desgarramiento de la soledad y la irónica conversión de los rebeldes, la estimativa de la poesía vallejiana ofrece un cuadro revelador de una lucha indismayable y dramática por imponer un nuevo ser de la poesía.

---

4 Raúl Porras Barrenechea en: «Notas bibliográfica» de *Poemas humanos*. París, Editions des Presses Modernes, 1939, p. 158.



## LA HERENCIA DE CESAR VALLEJO EN LA POESIA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA

César Real Ramos  
(Universidad de Salamanca)

Antes de nada, quisiera pedir disculpas por mi atrevimiento al venir ante ustedes a hablar de César Vallejo. No soy un especialista en el conocimiento de su obra, y la ocasión, la celebración del centenario de su nacimiento, requería la presencia de los mejores estudiosos, como así ocurre, salvando esta excepción. Mi campo es el de la literatura española. Y es, precisamente, desde este ámbito, desde el que vengo a señalar la injusticia que con su obra hemos cometido, a entonar en nombre de todos los que nos ocupamos en mayor o menor grado de poesía contemporánea española un *mea culpa*, a reprochar, a acusar-nos, de uno de los pecados que me parece más feo: el de la falta de agradecimiento, el de la falta de reconocimiento de la deuda que para con César Vallejo tenemos.

Reconocimiento al que estábamos obligados desde un punto de vista meramente sentimental, teniendo en cuenta su amor por nuestro país, plasmado en el más impresionante poemario que sobre nuestra tragedia del 36 se ha escrito. Si el *Guernica* fuera una de las obras de un conjunto de cuadros de Picasso sobre la guerra española, tal vez estaríamos ante algo semejante a *España, aparte de mí este cáliz*.

Sentimentalmente, como español, en esta conmemoración, no puedo sino alegrarme de que la salud de Dios no sea de hierro. No sé cuál fue su enfermedad. Quizá un dolor de costado. Cuando César Vallejo nos dice que nació un día en que El estaba enfermo,

no trata de darnos una pista, creo, sobre su discutida fecha de ingreso en este mundo. (De lo contrario, tal vez la teología pueda esta vez dar la mano a la investigación literaria). Trata de establecer, creo, una relación causa-efecto, de darnos una de las razones, o *la razón* de su obra: el dolor. Y no puedo, en estos momentos sino agradecer a César Vallejo su dolor de España.

Reconocimiento también, y sobre todo, al que nos obligaba la herencia que su obra dejaba para la poesía española. Un legado tan rico, que hace aún más imperdonable el olvido, más vergonzoso el desagradecimiento. Es cierto que hay alguna excepción, que mencionaré más tarde, pero el silencio es la tónica general. Silencio para el que trataremos de encontrar, si no justificación, al menos, motivación a lo largo de esta charla.

Sin duda, razones de carácter tanto interno como externo a su obra, justificaban hasta cierto punto inicialmente un desconocimiento parcial de su obra en España. Me refiero a los años que van hasta el final de la Guerra Civil. De estas últimas, el haber aparecido sus libros primeros en el lejano Perú, el vivir el poeta fuera de su patria y de la nuestra, el no tratarse de un escritor excesivamente prolijo, del que se puedan dar continuas noticias de su producción y, hasta, tal vez, el absurdo complejo de superioridad que, con contadas excepciones, hasta recientemente ha mantenido España respecto a las naciones hermanas en lengua en el campo literario<sup>1</sup>. De las primeras, aparentemente, la perplejidad en la recepción de una obra que suponía, no solamente novedad, sino ruptura en la tradición poética, y que propiciaría que, en *El Imparcial*, se atreviera Astrana Marín, comentando *Los heraldos negros*, a calificarle de demente, lo que no parece adecuarse mucho al título del rotativo. Y digo aparentemente, porque pienso que razones distintas son las que actuaban con mayor vigor entonces.

---

1 "La incompreensión de España sobre los escritores sudamericanos que, por miedo, no osaban ser indo-americanos, sino casi solamente españoles. (Rubén Darío y otros)", escribía Vallejo hacia el final de su vida, en "De el Carnet de 1936/37(38)?", *Obras completas*, Barcelona, Ed. Laia, 1977, p. 90.

Si había, pues, razones externas que justificaban la ignorancia de su obra, no eran éstas suficientes. Recordemos algunos datos (apuntados casi todos por Georgette<sup>2</sup>) que nos hablan del contacto de Vallejo con el mundo intelectual y poético español y, por tanto, de su penetración en la lírica y el público de entonces:

— En 1921, en la revista *Cosmópolis*, aparece la primera mención en España de Vallejo.

— En 1924 se relaciona en París con Juan Larrea (así como con Vicente Huidobro).

— Conoce en 1925 a don Miguel de Unamuno. Viaja en este mismo año a Madrid, con una beca que le proporciona su amigo Pablo Abril.

— En 1926 colabora con Larrea en *Favorables París Poema*.

— Viaja de nuevo a España en 1930 con motivo de la edición española de *Trilce*, que Juan Larrea ha dado a conocer a José Bergamín y Gerardo Diego. Aparecerá la edición en julio, prologada por Bergamín y con una salutación de Diego titulada "Valle-Vallejo". (Es interesante señalar, de pasada, la incomprensión y el silencio que habían seguido a la primera edición peruana de la obra (1922), que recuerda Yurkievich<sup>3</sup>). En el prólogo de Bergamín, "Noticia", se dice que la poesía de Vallejo era en España en ese momento casi totalmente desconocida y que se le asociaba al creacionismo, junto a Huidobro, Larrea, Gerardo Diego... "De la poesía de Gerardo Diego —añade luego Bergamín— se aproxima *Trilce* por la aparente incoherencia de los enlaces imaginativos, acusadores de una honda coherencia poética más exacta"<sup>4</sup>. Durante su estancia en España entra Vallejo en contacto con intelectuales y poetas como

---

2 "Apuntes biográficos", *Ibid.*, p. 95 y ss.

3 Saúl Yurkievich, "En torno de *Trilce*", en Julio Ortega, *César Vallejo*, Madrid, Taurus (*El escritor y la crítica*), 1974, p. 250.

4 *Ibid.*, p. 213.

Marichalar, Alberti, Salinas, Unamuno —al que visita en un viaje a Salamanca—, etc. Publica por entonces "Una crónica incaica" y "La danza del Situa" en el periódico *La Voz*, y ha publicado ya un cuento y dos reseñas en *Alfar* y un poema titulado "Trilce", que no está incluido en el libro del mismo nombre, de 1923<sup>5</sup>. Vuelve a París, pero, a finales de año, estará de regreso en la capital madrileña, tras su expulsión de Francia, donde no volverá hasta febrero de 1932.

— Durante el año 31 trata con frecuencia a Federico García Lorca, quien le ayudará en sus tentativas de publicación de sus obras. En *Nueva España*, publicará, "Una reunión literaria en Leningrado bolchevique". El 27 de enero de este año 31, publica en *El Heraldo* de Madrid César González Ruano una entrevista a Vallejo. Señala entonces el peruano su preocupación por la "justeza de expresión", por la "eliminación de lo accesorio". Su libro, *Rusia en 1931*, tendrá un extraordinario éxito, realizándose de él tres ediciones sucesivas. En este mismo año, viajará a Astorga, donde visita a Leopoldo Panero, quien publica en *El Sol* un artículo titulado, "Rusia y la imparcialidad. En torno a un libro de César Vallejo".

— Finalmente, en lo perteneciente a esta época, citar su participación en el Congreso de Intelectuales en defensa de la Cultura (1937), la publicación de tres poemas de Vallejo en el número 23 de *Hora de España*, de 1938, a los que acompaña un trabajo de A. Serrano Plaja, a quien conoció durante su estancia en 1931, la publicación de "Madre, voy mañana a Santiago" en *El Mono Azul* en este mismo año y la aparición en enero de 1939 de la edición Montserrat de *España, aparta de mí este cáliz*.

Si pasamos ahora al panorama de la crítica de la poesía española de esta época, apreciamos que apenas hay referencia alguna a la obra poética de César Vallejo. En el libro de Juan Cano Ballesta, por ejemplo, tan sólo hay un par de menciones de la contribución

---

5 Luis Larios Vendrell: "César Vallejo en la prensa española". *Papeles de Son Armadans*, núm. CCLXI, dic. 1977, p. 221.

del peruano a la revista *Bolívar*<sup>6</sup>. En el magnífico trabajo de Mainer, tan sólo se cita *Los heraldos negros*, y ello como obra que se encuentra, junto a otras, en el ámbito espiritual de la poesía de Quesada<sup>7</sup>. En el conocido estudio de Dámaso Alonso, tan sólo se menciona a Vallejo en relación con la poesía de Panero, que situamos ya en época posterior<sup>8</sup>. Podrían multiplicarse los ejemplos, pero citemos uno más: *La Historia Crítica de la Literatura Española* es, sin duda, uno de los más importantes instrumentos de trabajo literario, y aun de investigación, en la actualidad en nuestro país, como se sabe. El hecho de que se trate de una historia crítica exime, como es lógico, a los autores de la responsabilidad en la ausencia de referencias a Vallejo, pues no se presenta como una interpretación «personal», y nos permite, por otra parte, calibrar más fácilmente la recepción e importancia de la presencia de Vallejo en la poesía española a través de la crítica. Pues bien, en el volumen 7, centrado en la literatura española entre 1914 y 1939, tan sólo aparecen una referencia a la colaboración con Larrea en la publicación de *Favorables París Poema*<sup>9</sup>, una referencia a su participación en la colección "Nueva Política"<sup>10</sup>, una mención de *España, aparte de mí este cáliz*, junto con *España en el corazón*, de Neruda y *Vientos del pueblo*, de Hernández, como obras "de combate" que surgen al estallar la Guerra Civil<sup>11</sup>, y, finalmente, la cita de su nombre entre una treintena de escritores extranjeros que toman partido por la República, apoyando, muchos de ellos, el Congreso de Escritores Antifascistas<sup>12</sup>. Ni una sola referencia a *Los heraldos negros*, *Trilce*, ni un solo comentario sobre el contenido de su obra o la significación del poeta.

Y es que, a pesar de la relación de Vallejo con los poetas del

6 Juan Cano Ballesta: *La poesía española entre pureza y revolución*. Madrid, Gredos, 1972, pp. 95 y 97.

7 José Carlos Mainer: *La Edad de Plata*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 198.

8 *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1958, p. 355.

9 Víctor García de la Concha, coord., Barcelona, Ed. Crítica, 1984, p. 247.

10 p. 647.

11 p. 754.

12 p. 756.



momento, creo que cabe apuntar que su obra apenas deja huella en ellos, ni en el panorama crítico español. Es difícil, casi siempre, detectar influencias textuales, por lo que sólo aventuraremos que algunos de los recursos expresivos, y aun tipográficos, de la obra de Larrea y de Gerardo Diego podrían tener su antecedente en César Vallejo. La semejanza que Bergamín establece entre Diego y Vallejo en esa "aparente incoherencia de los enlaces imaginativos", parece relacionarse con planteamientos estéticos contemporáneos, pero distintos de la arbitrariedad, casi juvenil, intrascendente y lúdica, en que se entretienen muchos de los poetas "vanguardistas" españoles de entonces. En los "Apuntes del carnet de 1929 y 1930", dice Vallejo: "Una nueva poética: transportar al poema la estética de Picasso. Es decir: no atender sino a las bellezas estrictamente poéticas, sin lógica, ni coherencia, ni razón. Como cuando Picasso pinta a un hombre y, por razones de armonía de líneas o de colores, en vez de hacerle una nariz, hace en su lugar una caja o escalera o vaso o naranja"<sup>13</sup>. Como vemos, en Vallejo siguen vigentes la preocupación por la belleza poética y el interés de la armonía de la obra artística. Algo que parece haber abandonado el ultraísmo de entonces.

Si "puristas", por un lado, ultraístas, creacionistas y surrealistas, por otro, pretendían una renovación de la poesía, la verdadera y profunda renovación estaba en la obra de César Vallejo, quien con su nuevo lenguaje poético conseguía una mayor, más poderosa y profunda comunicación humana, porque a César Vallejo no le importaba principalmente aquella renovación, sino el poder de su palabra. A los surrealistas españoles se les acusa de esteticistas. Su adhesión a este movimiento fue, según se suele afirmar, además de pasajera, meramente artística. Creo, en primer lugar, excesiva esta última afirmación en cuanto que en algún caso (Cernuda, por ejemplo), el surrealismo supone, no sólo una actitud estética, sino también y principalmente, ética. Pero además, habría que precisar, a mi entender, que el esteticismo del que se les acusa es, sobre todo, tradicionalismo, conservadurismo, atadura a los viejos ritmos,

---

<sup>13</sup> *Op.cit.*, p. 73.



a los viejos temas, incluso, al lenguaje poético heredado. Si en Vallejo advertimos, como he indicado, una preocupación estética, ésta responde a una nueva concepción y no a la tradicional; a la búsqueda de un nuevo sentido de la percepción estética, para la que necesita el nuevo lenguaje poético que con su obra crea. Una preocupación que surge al lado, claro está, del experimentalismo del momento, ya desde sus primeros libros, de los -ismos, de las preocupaciones anagramáticas de un Ferdinand de Saussure, quien busca en el lenguaje poético el mensaje escondido, cifrado, implícito. De forma semejante a las suposiciones y conjeturas del lingüista suizo, la "transferencia intuitiva" que logra la poesía de Vallejo, empleando términos de Saúl Yurkievich<sup>14</sup>, opera como desde un mensaje oculto y recóndito en otro mensaje, fenómeno en el que no es ajena la deconstrucción previa y la ruptura de esquemas expresivos y modos de percepción, la superposición de mensajes y contenidos, como en el caso de la sugerencia o la utilización alterada de frases hechas y locuciones coloquiales, fragmentos de discurso, parábolas de raigambre bíblica, alusiones a contenidos de dominio común, etc. Por dar un único ejemplo no tan evidente, recordemos que en su poema "Himno a los voluntarios de la República", se dice:

¡Solo la muerte morirá! [...]  
[...]  
¡Voluntarios,  
por la vida, por los buenos, matad  
a la muerte, matad a los malos!

Se ha hecho ya algún comentario sobre estos versos, pero recordemos también que entonces estaba presente en el ánimo de todos aquel "¡Viva la muerte!" de Millán Astray<sup>15</sup>.

Una preocupación estética, decíamos, pero una preocupación que le lleva a una aventura poética en la que se embarca en solita-

---

<sup>14</sup> *Loc. cit.*, p. 245.

<sup>15</sup> Me honra coincidir en este punto con lo que señala al respecto el profesor González Vigil en su perspicaz disertación.

rio, para conseguir un lenguaje, además de nuevo, propio y personal. Y es ésta, probablemente otra —si no la principal— de las razones que determinan que su labor caiga en estos momentos en saco roto. En alguna ocasión he sostenido la importancia de los grupos, del espíritu de clan, en la resonancia que adquieren y el impacto que tienen en estos momentos las obras artísticas en el medio español. Vallejo era un francotirador y, por consiguiente, condenado al ostracismo. Y hay, por supuesto, otras razones más evidentes de su "fracaso" poético: la excesiva y prematura humanidad, ternura, confesionalidad, intimismo, cotidianidad, angustia existencial y religiosa, que aproximan su obra de la de Cernuda —de la que dista en muchos aspectos— y, más aún, de la de Quesada (como ha visto Jorge Rodríguez Padrón<sup>16</sup>), cuya voz se perderá igualmente sin eco en la atmósfera poética de aquellos años.

Si, haciendo abstracción de Miguel Hernández —cuya poesía sólo tiene en común con la de Vallejo la importancia del dolor, pero de la que dista mucho por el barroquismo, el "imaginismo", y el "colmismo", que diría el santiaguino—, y hacemos igualmente abstracción de la poesía (¿poesía?) sacra o panfletaria que sucede a la Guerra Civil, la influencia de César Vallejo comienza a actuar de forma muy significativa y determinante en nuestro panorama literario, como se ha notado en alguna ocasión a la que luego me referiré. Antes de ello, quisiera, sin embargo, recoger las tres alusiones (¡tres!) que al peruano se hacen en el volumen octavo de la mencionada *Historia Crítica de la Literatura Española*, que abarca de 1939 a 1980<sup>17</sup>. En la primera de ellas se le menciona, junto con Neruda, como "los latinoamericanos de mayor influencia en el momento"<sup>18</sup> (se refiere a la aparición de *Espadaña*). En la segunda, se le menciona como presencia en Blas de Otero<sup>19</sup>. Por último, se cita su nombre tratando de Miguel Labordeta, aunque sin relacionarlo con éste, sino incluyéndolo en el grupo de otros poetas (García Lorca, Alberti,

16 Jorge Rodríguez Padrón: "Alonso Quesada y César Vallejo: la voz unánime", *Insula*, núms. 386-387; enero-febrero de 1979.

17 Coord. Domingo Ynduráin, Barcelona. Ed. Crítica, 1981.

18 p. 118.

19 pp. 211 y 212.

Larrea, Neruda, Aleixandre, Cernuda) en los que también existen elementos surrealistas, sin que por ello se pueda hablar de surrealismo, al decir del autor<sup>20</sup>. Ninguna mención de obra alguna de Vallejo, ninguna alusión a su poética, contenidos, lenguaje, etc.

En 1944 aparece *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, obra que se ha considerado como un revulsivo que conmocionó el panorama lírico español del momento. Pero, es difícilmente imaginable esta obra sin el antecedente de César Vallejo. Es verdad que este libro no es un sucesor directo de la obra del santiaguino, pero coincide con ella en varios aspectos: el desdoblamiento del yo, tan característico de Vallejo, que se presenta con nombre y apellido propios en ocasiones:

[...]

monstruo entre monstruos.

No, ninguno tan horrible

como este Dámaso frenético [...]<sup>21</sup>,

la utilización frecuente de lenguaje coloquial y el alejamiento de la expresión "poética" tradicional, la angustia y el dolor, la presencia de lo cotidiano y familiar. Varios poemas ("Monstruos", "La madre", "A Pizca", "Dolor"...), recuerdan, por momentos, la poesía de César Vallejo, la de *Los heraldos negros*, sobre todo.

En 1944, igualmente, aparece la revista *Espadaña*. En su número 22 (1946) se publica "Los desgraciados", de *Poemas humanos*, y en el 39 (1949), los poetas J. Luis L. Aranguren, Antonio G. de Lama, Victoriano Crémer, Eugenio de Nora, Leopoldo Panero, Luis Rosales, José María Valverde y Luis Felipe Vivanco, en un escueto y primer homenaje "recuerdan" a César Vallejo; en el número 45 (1950) parece el poema "Masa", de *España, aparta de mí este cáliz*.

---

20 p. 254.

21 Miguel J. Flys ed., Madrid, Castalia, 1986; p. 119.

Una evocación del peruano, aparece en Leopoldo Panero, en su poema "César Vallejo", del libro *Escrito a cada instante* (1949), que dedica a José María Valverde. Este último, a su vez, en 1952 publicará dos estudios sobre Vallejo. Y las menciones, a partir de estas fechas, son cada vez más frecuentes, dando cuenta de la importancia que Vallejo ha adquirido en la poesía española. Para Valente, es Vallejo "una de las influencias que operan de modo directo sobre buena parte de la joven poesía española después del año 40"<sup>22</sup>. Félix Grande apunta, igualmente, la importante influencia de Neruda y Vallejo en la poesía de estos años, señalando la de éste como "más profunda e irreversible", porque —dice— "escribió con su propia sangre"<sup>23</sup>. Idéntica visión presenta Siebenmann, que nos dice, refiriéndose a Neruda:

"Mucho más que esa retumbante lírica de protesta, encontré eco entre la juventud de la posguerra la queja humana más suave, resignada, a la vez que patética del peruano César Vallejo", al que denomina luego "poeta maldito"<sup>24</sup>. Y a la influencia de Neruda en la rehumanización de la poesía española, añade Jiménez Martos la de Vallejo en su antología de los poetas de la Generación del 36<sup>25</sup>.

En relación con la poesía posterior, recuerda Siebenmann cómo gran parte de los poetas recogidos en la antología de Batlló reconocen la importancia en su formación, o en la lírica del momento, de manera general, de Vallejo (junto a Neruda), aunque, añadida a continuación: "los rastros estilísticos que en esta nueva poesía de España se encuentran de Vallejo o Neruda, no corresponden en su cantidad a este unísono admirativo"<sup>26</sup>. Si bien, comparto sólo par-

---

22 José Angel Valente: "César Vallejo, desde esta orilla", en *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971, p. 146.

23 Félix Grande: *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, Madrid, Cuadernos Taurus, 1970, p. 42.

24 Gustav Siebenmann: *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Gredos, 1973, p. 385.

25 Luis Jiménez Martos: *La generación poética de 1936*, Barcelona, Plaza y Janés, 1972, p. 46.

26 *Op.cit.*, p. 387.

cialmente este juicio, es decir, en lo que atañe a Pablo Neruda, pues creo, y así trataré de indicarlo más adelante, que hay evidentes y profundas huellas del peruano, quisiera, antes de proseguir, detenerme un momento en alguna de las declaraciones de estos poetas:

Félix Grande, que ha reconocido la especial importancia que César Vallejo tiene en su obra, nos dice: "Por lo que respecta exclusivamente a la producción poética actual, pienso que han sido muy beneficiosos los magisterios de Antonio Machado y César Vallejo. En menor medida también han influido, y en casos particulares con muy buena fortuna, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, la generación del 27 en general, Miguel Hernández..."<sup>27</sup>.

Es interesante comprobar cómo empareja Félix Grande a dos poetas que, salvando las distancias, tienen muchos puntos en común: el lenguaje cotidiano, la preocupación existencial, la orientación popular, la exigencia de la dimensión social y ética de la poesía, etc. Respecto a este último punto, cabe señalar que, igualmente, es esta exigencia uno de los puntos de coincidencia de la mayor parte de los poetas consultados en la antología. Es significativo al respecto al juicio de José Angel Valente, que señala que "las dos influencias, prácticamente simultáneas, que con más vigor inciden en la actualidad sobre los escritores jóvenes son, desde costados distintos, las de Cernuda y César Vallejo"<sup>28</sup>, siendo, como sabemos, la poesía de Cernuda, de igual modo, fundamentalmente ética y confesional. La simultaneidad nos apunta con claridad a un nuevo sesgo adoptado por nuestra lírica.

El juicio de Angel González —en cuya poesía no sólo es fácilmente rastreable la presencia de Vallejo, sino que, además, hay alusiones directas al poeta— presenta el interés de apuntar rasgos de su legado, de su renovación, al calificarle de "gran desmitificador del lenguaje, de las formas y de la sensibilidad poética"<sup>29</sup>.

---

27 José Batlló: *Antología de la nueva poesía española*, Barcelona, Lumen. 1977 (1a. ed. 1968): p. 328.

28 *Ibid.*; p. 340

29 *Ibid.*; p. 324.



Y termino recogiendo las palabras de Gloria Fuertes: (...) "Guillén, Salinas y Cernuda, en unos...

Y en otros, Machado, León Felipe, Vallejo, Miguel Hernández, Dámaso y Blas de Otero"<sup>30</sup>.

La alineación creo que habla por sí misma.

Sería excesivamente enojosa, por repetitiva, y anecdótica, la enumeración de aquellos préstamos de la obra vallejiana que en los diferentes poetas advertimos, y aún más si pretendiéramos hacerlo diferenciando generaciones (respecto de cuya entidad soy, por lo demás, bastante escéptico). Me limitaré, pues, a señalar de manera general los que me parecen más significativos, con alguna esporádica precisión<sup>31</sup>.

Un aspecto que no es en rigor exclusivo o diferencial de la poesía de Vallejo, pues se remonta al 98, aunque desaparezca por lo general durante el predominio de los "ismos", pero que en algunas de las formulaciones que encuentra en la poesía española posterior al 40 —muy especialmente en Blas de Otero— se aproxima al poeta peruano, es el hondo y perturbador sentimiento religioso. Igual cabe decir de la angustia existencial, que adquiere una expresión tan desgarrada que es difícil olvidar el antecedente de la obra de César Vallejo. La prevención apuntada cabe hacerla extensiva al resto de los aspectos que iremos destacando. Sin embargo, la ya reseñada insistencia en el magisterio de Vallejo por parte de estos poetas, no nos permite poner en entredicho excesivo la influencia del poeta peruano, aunque pueda serlo —y, sin duda, así es— de

---

<sup>30</sup> *Ibid.*; p. 319

<sup>31</sup> Una idea de la importancia de la presencia de Vallejo en la obra de los poetas que recoge José Batlló en su *Antología de la nueva poesía española*, Barcelona, Lumen, 1977, puede dárnosla la mera consulta de poemas como: "Ayer" y "Cadáver ínfimo" de Angel González, "El dolor envejece más que el tiempo" de Gloria Fuertes, "La Rumia" de Félix Grande, "Sol puesto" de Eladio Cabañero, "Alto jornal" de Claudio Rodríguez, "Por lo visto" y "En el nombre de hoy" de Jaime Gil de Biedma, "Voy a escribir" de Joaquín Marco y, sobre todo, "La concordia", de José Angel Valente, evidenciando los distintos aspectos en que el lenguaje poético de Vallejo cala en nuestros líricos.



forma complementaria. Baste recordar que dicha angustia, dicha desazón se manifiesta simultáneamente en otros géneros literarios (la novela, especialmente) para los que no se nos ofrece tan evidente la raigambre vallejiana.

Respecto de ambos sentimientos debo apuntar su atenuación con el paso de los años, hasta desembocar en planteamientos sin violencia, impregnados a veces de una actitud escéptica (Angel González, por ejemplo, Gloria Fuertes, etc.). Igual ocurre con la expresión: la renovación del lenguaje que manifiesta de forma especialmente llamativa *Trilce*, parece estar presente en los neologismos, sufijaciones, derivaciones de la poesía de Rosales, y luego de Otero, pero de forma cada vez más leve, menos atrevida. Sabina de la Cruz, en un breve muestreo, ilustra la filiación de Otero respecto a Vallejo en la atención concedida a la visualización del texto (empleo de mayúsculas, de espacios, de distribución que responde al contenido poemático, etc.)<sup>32</sup>. Por añadir algún caso distinto, citemos el "Caniguer" de Otero como afín al "¡Odumodneurtse!" del poema XIII de *Trilce*.

Muy característico de la expresión vallejiana es el empleo de una falsa ilación en el inicio del poema, o en las diferentes partes del poema. Ello ocurre igualmente (y de forma también especialmente significativa en Otero) en la poesía española de esta época. Pero es necesario advertir que este recurso complementa en Vallejo, o se superpone, a la "transmisión de secuencias mentales" que ocurre en su poesía, como ha señalado Saúl Yurkievich<sup>33</sup>. Lo que resulta es la aparente conexión de fragmentos inconexos del poema y de los poemas entre sí, de modo que se nos presenta una especie de abigarrado y confuso monólogo interior. Este segundo recurso, de mucho mayor atrevimiento y alcance que el anterior, no parece haber tentado a nuestros poetas.

Volviendo al nivel del contenido, igualmente significativo de la

---

32 "César Vallejo en la poesía de Blas de Otero", *A Distancia*, UNED, 1/1988, pp. II-V.

33 *Ibid.* p. 447.

poesía de César Vallejo —y puesto siempre de manifiesto por la crítica— es el interés, la predilección por lo íntimo y cotidiano, por lo cercano, por el hogar y la familia, derivando frecuentemente en la evocación y el retrato de seres queridos, como ha indicado Félix Grande<sup>34</sup>. Ello se acompaña de la preferencia del lenguaje igualmente cotidiano, de la "utilización de fórmulas extraídas del lenguaje diario" y de la "asimilación del ritmo del habla coloquial" —que ha indicado Valente<sup>35</sup>.— (Su influencia en este punto es muy amplia, pero se percibe, sobre todo, en Gloria Fuertes). Se ha hablado al respecto de realismo, y en este sentido interpreta Valente la preferencia al yo del nombre y apellidos, que confiere un aire "más primitivo y menos poético"<sup>36</sup>. Creo que ello debe emparentarse con la importancia que en la obra de Vallejo tiene la referencia a lo fisiológico, lo visceral, al atuendo, el pantalón, la chaqueta, etc. Hay, probablemente, para ello una razón de carácter cognoscitivo, filosófico, vital en el poeta peruano, que señala Yurkievich, cuando dice: "Para Vallejo, en su poesía, verdad equivale a evidencia sentimental, donde ideas y actitudes son inseparables, [...] donde la máxima concreción material está dada por su inmediatez fisiológica, por la instancia más palpable, más presente y pesante: su propio cuerpo"<sup>37</sup>. Pero ello va, además, estrechamente unido al sentido artístico, "expresionista" de Vallejo, quien nos dice: "*Expresionismo*, expresar fielmente lo inmediato actual, las ideas"<sup>38</sup>. Y determina un paso más en lo que Roland Barthes llamó el "efecto de realidad", refiriéndose a la función del detalle concreto (en este caso, inmediato, propio, personal) en la novela decimonónica.

Para terminar este recuento de elementos procedentes de Vallejo, el que posiblemente sea más significativo: la filantropía, el altruismo, la solidaridad, la conmiseración, el sacrificio propio o la autoinmolación que ilustra perfectamente la aceptación, a pesar del rechazo

34 *Op.cit.*, p. 47.

35 *Op.cit.*, p. 149.

36 *Ibid.*, p. 153.

37 *Op.cit.*, p. 438.

38 "Apuntes para un estudio", en *El arte y la revolución*, Barcelona, Laia, 1978, p. 165.

—siguiendo el modelo bíblico— del cáliz que le ofrece España, del cáliz que le ofrece la miseria y la opresión. El poema "Un hombre pasa con un pan al hombro" ejemplifica como ninguno la renuncia al yo en favor de los demás:

Un hombre pasa con un pan al hombro  
¿Voy a escribir, después, sobre mi doble?

Otro se sienta, ráscase, extrae un piojo de su axila, mátalos  
¿Con qué valor hablar del psicoanálisis?

Otro ha entrado a mi pecho con un palo en la mano  
¿Hablar luego de Sócrates al médico?

Un cojo pasa dando el brazo a un niño  
¿Voy, después, a leer a André Breton?

Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre  
¿Cabrás aludir jamás al Yo profundo?

Otro busca en el fango huesos, cáscaras  
¿Cómo escribir, después, del infinito?

Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza  
¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?

Un comerciante roba un gramo en el peso a un cliente  
¿Hablar, después, de cuarta dimensión?

Un banquero falsea su balance  
¿Con qué cara llorar en el teatro?

Un paria duerme con el pie a la espalda  
¿Hablar, después, a nadie de Picasso?

Alguien va en un entierro sollozando  
¿Cómo luego ingresar a la Academia?

Alguien limpia un fusil en su cocina  
¿Con qué valor hablar del más allá?

Alguien pasa contando con sus dedos  
¿Cómo hablar del no-yo sin dar un grito?

También esta lección fue aprendida por nuestros poetas. Baste recordar el poema "Cartilla" del *Que trata de España* oteriano.

En 1974, en El Bardo, Barcelona, aparece la antología *Poetas españoles poscontemporáneos*, con una veintena de poetas cuyas obras han comenzado a aparecer a partir de mediados de los sesenta. Es la época del "boom" económico y turístico español. Sintomáticamente, ni una mención de Vallejo. Que elementos vallejanos perduran en sus versos, es evidente, pero ha desaparecido su espíritu, su hondura, su seriedad, su desgarró; el sentir, la expresión de ese "hombre supremo que en lo que va de siglo ha parido América", como dijo Cintio Vitier<sup>39</sup>. Pero su ejemplo está ahí.

---

39 César Vallejo, Julio Ortega, ed., *op.cit*; p. 387.

### III

## TEORIA ESTETICA





## ESTETICA DEL TRABAJO. UNA ALTERNATIVA A LA VANGUARDIA

Julio Vélez  
(Universidad de Salamanca)

Un simple corte sincrónico en los años del período de entreguerras nos muestra tal multiplicidad de manifiestos considerados como "vanguardia" por las teorías tradicionales, que resulta prácticamente imposible lograr una simbiosis entre ellos. Si por demás procuramos un análisis pragmático, los textos, que en multitud de ocasiones no tienen nada que ver con los manifiestos bajo los que se agrupan, son tan diversos, que la única conclusión aceptable sería aquella que afirmara la existencia de un *corpus* textual tan antagónico, que los rasgos de parecido entre ellos es prácticamente inexistente.

Peter Bürger, en un denso y penetrante ensayo sobre la vanguardia, rastrea los orígenes de la modernidad artística hasta el siglo XVIII. Criticando el concepto benjaminiano de *aura*, Bürger identifica el XVIII como el momento en que el arte entra en el sistema mercantil (paso que coincide con la consolidación del Estado burgués).

En su sugerente y también eurocéntrica, punto sobre el que volveré más adelante, *Teoría de la Vanguardia*, Bürger considera que la misma se puede definir "como un ataque al *status* del arte en la sociedad burguesa". En su opinión los movimientos vanguardistas no impugnan una manifestación artística precedente "sino la institución arte en su separación de la praxis vital de los hombres", para afirmar que "cuando los vanguardistas plantean la exigencia de que el arte vuelva a ser práctico, no quiere decir que el contenido de las obras sea socialmente significativo. La exigencia no se re-

fiere al contenido de las obras; va dirigida contra el funcionamiento del arte en la sociedad, que decide tanto sobre el efecto de la obra como sobre su particular contenido". Esta afirmación de Bürger coincide plenamente con las afirmaciones expresadas por Breton en su *Primer Manifiesto*. En él afirma: "El surrealismo, tal como yo lo entiendo, declara nuestro inconformismo absoluto con la claridad suficiente para que no se le pueda atribuir, en el proceso del mundo real, el papel de testigo de descargo".

La vanguardia observa que en la sociedad burguesa uno de los rasgos dominantes del arte es su separación de la praxis vital. Las manifestaciones de vanguardia no propugnan la integración en esa praxis, sino la creación de *una nueva praxis vital*. La destrucción de una realidad y su transformación cualitativa en otra. Para Bürger praxis vital es, por encima de cualquier otra posibilidad, actitud colectiva. La entiende en tanto que relación y participación con los hombres. De ahí que considere que el intento de los vanguardistas por integrar el arte en la vida es en sí mismo contradictorio, pues al suprimir la distancia generada por el esteticismo entre arte y praxis vital se reclama en el *pathos* de un progresismo histórico. El *impasse* al que conduce esta teoría de lo vanguardista es expresado en tanto que el significado que provoca la ruptura en la historia del arte la vanguardia, "no consiste en la destrucción del arte como una institución, sino en la destrucción de la posibilidad de proponer normas estéticas como válidas". Ante esta imposibilidad canónica la alternativa propuesta por Bürger en su más reciente *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik* consiste o bien en revivir la reunificación arte y la práctica humana o en confirmar la posición hegemónica del mismo. Con todo, se puede afirmar que el postulado fundamental de su teoría consiste en afirmar que el proyecto vanguardista consiste precisamente en la reunificación de "contrarios" que el esteticismo llevó a sus últimas consecuencias. Por tanto las manifestaciones de vanguardia no serían continuidad sino ruptura. Según estos presupuestos la vanguardia sería posthistoria.

Esta propuesta de Bürger es, como poco, desde luego sugerente, ya que determina un marco ideológico desde el que acercar-

nos a la vanguardia sin utilizar exclusivamente estamentos cronológicos a las manifestaciones literarias. Las especificidades de innovación y ruptura con que la crítica ha dotado a la vanguardia olvida que estos principios son, en gran medida, categorías inherentes a las manifestaciones artísticas desde casi su origen. Sin embargo, es por igual constatable en el seno de los movimientos de la vanguardia histórica muy claras diferencias entre el surrealismo, una parte del creacionismo y el dadaísmo, con el resto de los grupos. Los primeros tienen en común la consciencia de aspirar a la destrucción de la "institución arte", mientras que los demás propugnan una actitud menos radical. Entre los primeros, igualmente, existen semejanzas y diferencias nada despreciables. Mientras los tres propugnan una actitud más o menos demiúrgica ante el arte, el dadaísmo y el surrealismo van a insistir, entre otras cuestiones, en la defensa de la locura como categoría literaria. Tristan Tzara afirmará:

"Nos hacen falta obras fuertes, rectas, precisas e incomprendidas para siempre. [...]. Que grite cada hombre: hay un gran trabajo destructivo, negativo por cumplir. La limpieza del individuo se afirma después del estado de locura, de locura agresiva, completa, de un mundo dejado en manos de bandidos que desgarran y destruyen los siglos. Sin fin ni designio, sin organización: la locura indomable, la descomposición. Los fuertes por la palabra o por la fuerza sobrevivirán".

Breton, por su parte, también se ocupa de la locura en su *Primer Manifiesto*. Después de defender "una libertad espiritual suma", escribe: "Queda la locura, "la locura que solemos recluir", como muy bien se ha dicho". Para continuar afirmando que los locos "gozan de su delirio lo suficiente para soportar que tan sólo tenga validez para ellos. Y, en realidad, las alucinaciones, las visiones, etc., no son una fuente de placer despreciable. La sensualidad más culta goza con ella {...}. Me pasaría la vida entera dedicado a provocar la confidencia de los locos. Son gente de escrupulosa honradez, cuya inocencia tan sólo se puede comparar a la mía".

Michel Foucault ha dedicado esclarecedoras palabras a esta cuestión en su libro *Las palabras y las cosas* (p. 56). En su opinión, la locura propugnada desde determinadas posiciones de la cultura occidental, posee características específicas. No se trata ya del viejo tema platónico del delirio inspirado. Sostiene que el loco asegura una función de homosemantismo, es decir, junta todos los conceptos y los llena de semejanzas, mientras que el poeta asegura la función inversa; tiene el papel alegórico, "bajo el juego de sus distinciones bien recortadas, trata de oír el "otro lenguaje", sin palabras ni discursos, de la semejanza. El poeta hace llegar la similitud hasta los signos que hablan de ella, el loco carga todos los signos con una semejanza que acaba por borrarlos".

De hecho, la defensa radical de la locura abordada por el surrealismo y el dadaísmo, no aporta novedad alguna salvo en sus matices. El romanticismo europeo, en su exaltación de la libertad vivificadora, llegó a propuestas muy semejantes.

Ante la crítica a la que Bürger somete el concepto de autonomía del arte propuesto por Adorno, propugna que la autonomía es un resultado histórico y por tanto no medible en tanto que categoría estable para el arte. Esta misma crítica de ahistoricidad es la que se podría esbozar a su concepto de "institución del arte", pues su propia especificidad es, a su vez, un resultado histórico. La "institución arte" no posee la homogeneidad que Bürger le presupone, desde su posición eurocéntrica. Con todo, su defensa de la vanguardia como concepto ideológico me parece irrefutable. Ello nos obliga a considerar que no toda (o la gran mayoría) de los movimientos y la producción artísticas de entreguerras es vanguardista, sino que en este período se produce a un mismo nivel de calidad artística producciones que atentan contra la institución arte y otras (la mayoría) que no lo hacen. De ahí, la enorme dificultad de nombrar como vanguardia manifestaciones coincidentes sincrónicamente, pero tan alejadas entre sus actitudes y resultados. Lo único que parece reunir las es su propia heterogeneidad.

En el fondo, el debate se centra en una concepción cronológica-generacional de la literatura o en una comprensión más amplia de

ésta por épocas ideológicas. Abordar el estudio de la literatura desde una perspectiva de escuelas y tendencias o bien vislumbrar los rasgos de consanguinidad específicos de cada período literario. Si bien en un análisis individualizado lo que realmente nos interesa son los rasgos de diferencias entre los distintos escritores, en un análisis globalizador parece más definitorio mostrar los rasgos comunes que nos permitan abordar el pensamiento crítico desde una perspectiva de similitudes y semejanzas. La cuestión analizada en estos últimos términos nos obliga a replantearnos los conceptos tradicionales de vanguardia como movimiento que irrumpe en la escena literaria, que si bien poseen un determinado desarrollo exógeno a la producción artística, este desarrollo, por sí mismo, no nos expresa la multiplicidad de propuestas teóricas.

Octavio Paz, en su libro *Los hijos del limo*, define la *modernidad* como "una tradición polémica [...] que desaloja a la tradición imperante, cualquiera que ésta sea; pero la desaloja sólo para, un instante después, ceder el sitio a otra tradición que, a su vez, es otra manifestación momentánea de la actualidad. La modernidad nunca es ella misma: siempre es otra. Lo moderno no se caracteriza sólo por su novedad sino por su heterogeneidad". Paz constata que durante el último siglo y medio se han sucedido las revoluciones y rupturas estéticas para concluir preguntándose ¿cómo no advertir que esa sucesión de rupturas es asimismo una continuidad? En efecto, un mismo hilo conductor parece comunicar a los románticos alemanes e ingleses, a los simbolistas franceses y a lo que llama con excelente rigor "vanguardia cosmopolita" de la primera mitad del XX, pues sólo ella es el motivo de su estudio. Lo que evidentemente no quiere decir que sea la única.

Los estudios eurocéntricos sobre la modernidad la sitúan, en no pocas ocasiones, en los albores del romanticismo. En Hispanoamérica parece más lógico considerar que en la literatura modernista se encuentran sus semillas, sin necesidad de tener que recurrir a modelos foráneos. Encuentro oportuno para el análisis vallejiano considerar la presencia de otras modernidades en Hispanoamérica. Una de ellas parece encontrar entre sus representantes a Darío, Borges o Huidobro; en otra se podría incluir a Martí, Mariátegui o Vallejo, y una tercera contaría entre sus representantes a Lezama



y, a pesar de sus diferencias, a Martín Adán. Estos nombres que apunto deben ser interpretados, exclusivamente, como orientación más o menos identificadora, pero en ningún momento como paradigmas concluyentes. Una afirmación de estas características exigiría un detallado y pormenorizado análisis que, desde luego, excede los límites de este trabajo. Con esta intencionalidad propondré que a la primera de las tres caras en las que he dividido la modernidad la denominemos "cosmopolita", a la segunda "autóctona" y, finalmente, "insular" a la tercera.

El motivo central de estas reflexiones no es otro que Vallejo, pero considero que unas breves pinceladas en las modernidades cosmopolita e insular pueden ayudarnos a valorar en su justa medida la aportación teórica vallejana de la "Estética del Trabajo".

Huidobro va construyendo su poética desde una perspectiva cosmogónica y cosmopolita de universalidad. Su preocupación consiste en encontrar una voz, la que define como "la voz de una nueva civilización naciente, la voz de un mundo de hombres y no de clases".

La búsqueda permanente de la modernidad la encuentra en la necesidad de un determinado hombre y un determinado espíritu unido a su época. Un hombre globalizador y utópico. Por encima de clases sociales y etnías.

En su *Manifiesto de manifiestos* aparece claramente su visión cosmopolita de la modernidad. En él, analiza los distintos "ismos" del momento distinguiendo entre la intencionalidad y el resultado, entre el texto, el poema final y la metodología utilizada que no comparte. También muestra sus preferencias clásicas que, desde luego, son altamente significativas: Ben Jonson, el dramaturgo inglés que tanto influyera en Shakespeare, y Rabelais. En ellos, en lo insólito y lo sorpresivo, encuentra claros antecedentes de su estética.

Huidobro, con todo, posee una clara consciencia del fracaso de las vanguardias históricas. En carta dirigida a Juan Larrea en 1948 le afirma:



"Queremos resucitar al cadáver sublime (de la vanguardia) en vez de engendrar un nuevo ser que venga a ocupar su sitio. Todo lo que hacemos es ponerle cascabeles al cadáver, amarrarle cintitas de colores, proyectarle diferentes luces a ver si da apariencia de vida y hace ruido. Todo es vano. El nuevo ser nacerá, aparecerá la nueva poesía, soplará en un gran huracán y entonces se verá cuán muerto estaba el muerto. El mundo abrirá los ojos y los hombres nacerán por segunda vez —o tercera o cuarta—".

La clarividencia huidobriana con respecto a la vanguardia entiendo que queda claramente reflejada en este texto.

Otra de las posibles manifestaciones de la modernidad es la que he llamado líneas arriba "insular". Lezama Lima ha escrito esclarecedoras y lúcidas páginas sobre lo que él nombró "teleología insular" y, más recientemente, Benítez Rojo aborda el tema desde el punto de vista de la postmodernidad en su libro *La isla que se repite*, aunque en ambos casos la insularidad se refiere exclusivamente al Caribe y mi propuesta de lectura de Martín Adán se referiría a un escritor andino. Para ello volveré al concepto de praxis vital esbozado líneas atrás. Si para Bürger la propuesta vanguardista consiste en la conexión entre el arte y la realidad en sus múltiples aspectos, la modernidad insular va a defender en la práctica el concepto que podemos denominar *marginación consciente*. Este concepto no tiene nada que ver con un aislamiento más o menos social de la esfera humana, ni con una defensa de premisas individualistas, sino al contrario, con una necesidad irrefrenable marcada por el propio acto de la creación. No es el viejo principio demiúrgico del romanticismo tan querido por la vieja Europa y que encontró, tal vez, su expresión más certera en Shelley y su *Defensa de la poesía*; en Martín Adán, claro exponente de esta tercera cara, al contrario, es la constatación de un círculo que cada vez es más densamente verbal y metafísicamente vacío. Si en *Primero sueño*, sor Juana une pensamiento y lenguaje en un barroquismo más conceptual que culterano, Martín Adán muestra la inutilidad del pensamiento lógico en el poema y aboga por una compenetración armónica y silenciosa. No se trata ya de una presen-

cia platónica y pitagórica buceadora de la *tetrarkis* que fusiona espacio y tiempo en un universo regido por valores sensoriales, en los que la muerte se transfigura eternamente en cuerpos distintos, sino de una presencia inefable del silencio que es a la par desierto y arena.

La cara insular de la modernidad no olvida sus raíces, pero a diferencia de la autóctona, no son colectivas. La compenetración insular con la semilla es la del individuo cuyo pasado no es futuro que va indisolublemente soldado a su pensamiento. Es un lastre y una certeza.

Un posible segundo eje conductor de lo que estoy llamando insular y que, posiblemente, sea más acertado dividir, a su vez, en insular-andino e insular-caribeño, es la presencia de un lenguaje y una concepción barrocas de la literatura. No se trata, desde luego, de un enfrentamiento entre razón y fe, o de la imposibilidad de conseguir una simbiosis de pensamiento lógico en el que la primera confirme al segundo y cuyo resultado termine provocando el fracaso de la fusión intelectual en beneficio de un lenguaje profusa y profundamente poético, sino de un barroco interiorizado y reflexivo, que toma formas arquitectónicas que transforma en conceptos.

Atenderé ahora el concepto vallejiiano de "Estética del Trabajo", en mi opinión núcleo central de su pensamiento poético, y sobre el que, sorprendentemente, apenas la crítica ha mostrado interés salvo muy contadas excepciones.

Como es sobradamente conocido, a mediados de julio de 1923 inicia Vallejo su exilio en París, ciudad en la que residirá hasta su muerte en 1938, salvo el período que vivió en España y sus cortas estancias en la entonces Unión Soviética. Un año antes de su salida, es decir, en 1922 Jean Cocteau publicó *Le secret professionnel*, que junto con otros trabajos integrará en 1926 en su texto *Rappel à l'ordre*.

En su ensayo Cocteau define y defiende las características específicas que debe reunir un escritor, considerándolo como un ser alejado de la vida cotidiana y que se niega a aceptar las urgencias de la historia. En su opinión se caracterizaría por su "desinte-

rés, egoísmo, tierna piedad, pureza en la corrupción sexual, mezcla de un gusto violento por los placeres terrenales y desprecio de ellos, amoralidad ingenua...".

Un año más tarde, en 1927, Vallejo publica en *Variedades* su trabajo, "Contra el Secreto Profesional", en el que expresa claramente su posición ante los vanguardismos y ante Cocteau en particular:

"Casi todos los vanguardistas lo son por cobardía o indigencia. Uno teme que no le salga eficaz la tonada o siente que la tonada no le sale y, como último socorro, se refugia en el vanguardismo [...]".

En clara alusión al surrealismo asegura que "en la poesía pseudo-nueva caben todas las mentiras y a ella no puede llegar ningún control. Es el *secreto profesional* que defiende Jean Cocteau; es *el reino que no es de este mundo* según el abate Brémond". En este mismo año escribe su virulento y, en ocasiones, bastante desenfocado texto "Autopsia del superrealismo". En este trabajo denuncia lo que llama "vicio de cenáculo" y no admite más adscripción literaria que la individual de cada escritor. Observa que la proliferación de "ismos" es el resultado concreto de una crisis de "civilización capitalista", con lo que no se aleja de las posiciones mantenidas por Lukács en su debate con Adorno.

Frente a la escritura automática surrealista, Vallejo propugna una máxima bien distinta: "dime cómo escribes y te diré lo que escribes". Considera, en definitiva, que la técnica literaria no es ni neutra, ni inocente, afirmando: "Creen muchos que la técnica es un refugio para el truco o la simulación de una personalidad. A mí me parece, que al contrario, ella pone al desnudo lo que, en realidad somos y adonde vamos, aun contradiciendo los propósitos postizos y las externas y advenedizas cerebraciones con que quisiéramos vestirnos y aparecer".

La estrategia poética utilizada por Vallejo le conduce a una precisión semántica que en no pocas ocasiones le obliga a una torsión léxica y sintáctica. Su abandono de concepciones evolucionistas y positivistas mantenidas anteriormente, le animan a un nuevo tratamiento poético. Escribe en *El Arte y la Revolución*:

"La gramática, como norma colectiva en poesía, carece de razón de ser. Cada poeta forja su gramática personal e intransferible, su sintaxis, su ortografía, su analogía, su prosodia, su semántica. Le basta con no salir de los fueros básicos del idioma. El poeta puede hasta cambiar, en cierto modo, la estructura literal y fonética de una misma palabra, según los casos. Y esto, en vez de restringir el alcance socialista y universal de la poesía, como pudiera creerse, lo dilata al infinito. Sabido es que cuanto más personal (repito, no digo individual) es la sensibilidad del artista, su obra es más universal y colectiva".

Esta cita nos introduce en una parte esencial de su estrategia poética y nos ayuda a entender no pocos poemas de su producción. Destacaré dos aspectos en mi opinión especialmente notables. La torsión a la que somete a las palabras, y que desde luego ya había utilizado en *Trilce*, alcanzará en *España, aparta de mí este cáliz* una significación sorprendente. En su poema "Hombre de Extremadura", según la edición Monserrat de enero de 1939, y que en las ediciones tradicionales aparece sin título, nos encontramos, por ejemplo, con el cambio de malagueña, por malagüeña. En "Pequeño responso por un héroe de la República", ombligo (sin ache) se transforma en hombligo (con ache), para conectarlo con Hombre. En "Pedro Rojas", viban se escribe como viban, avisa, como abisa, etc. Las implicaciones de estos cambios son fundamentales. En el último de los poemas citados, tal como ya creo haber demostrado en un trabajo publicado en 1984, estos cambios proceden de la utilización que hace Vallejo de un hecho recogido por Antonio Ruiz Vilaplana en su libro *Doy Fe...* Lo realmente importante es la transformación que Vallejo hace de la anécdota. Es decir, el salto cualitativo de la asimilación de la realidad para su transformación en sensibilidad poética.

La estrategia poética vallejeana procede de su estudio de la dialéctica materialista, así definida por él en *El Arte y la Revolución*:

"[...] al lado de la comprensión positiva de lo que existe, ella (la dialéctica) engloba, a la vez, la comprensión de la negación y de la ruina necesaria del estado de cosas existentes. La dialéctica concibe cada forma en el flujo del movimiento, es decir, en su aspecto transitorio. Ella no se inclina ante nada y es, por esencia, crítica y revolucionaria".

Vallejo en una constante torsión de significados que, sin embargo, jamás traspasa el campo semántico contextual del poema, muestra que un instante es a la par la cosa misma, sus energías y las posibilidades poéticas que despierta entre el emisor y el receptor del texto. Así pues, la torsión a la que Vallejo somete ciertas expresiones hay que incluirla en su particularísima poética. Las combinaciones sintácticas vallejianas jamás traspasan "los fueros básicos del idioma". Expresiones como "Descansarán andando al pie de esta carrera" (*Esp.AC*, I, 94), "cenizas abrazadas al cadáver de un camino" (*Ibidem*, 165), "subo hasta mis pies" (*PH*, "Al cavilar en la vida...", 16), etc., son todo menos agramaticales y con ellas no hace más que enfrentarse a una semántica tradicional y lógica que obligaría a entender la imposibilidad de subir a lo bajo, como sucede con el último ejemplo. Esta torsión semántica no hace más que mostrar que en Vallejo el lenguaje es a la vez medio y fin. Pero esta maquinaria de la precisión y la exactitud es el resultado de la previa distorsión conceptual de la realidad. Lo que él consigue es la creación de otra realidad no distorsionada.

Esta torsión y precisión semánticas se encuentra estrechamente ligada a su "Estética del Trabajo". Este concepto es abordado por Vallejo durante y después de sus viajes a la Unión Soviética. Entre 1928 y 1931 realiza tres viajes que coinciden con su evolución ideológica hacia posiciones marxistas. De su experiencia soviética tenemos sus dos libros de reportajes *Rusia en 1931* y *Rusia ante el segundo plan quinquenal*, aparte de algunos artículos y varios textos teatrales. Hay, sin embargo, un indeterminado número de poemas hoy incluidos en (*PH*), que en 1931, en una entrevista con César González Ruano, al hablar de ellos Vallejo los reúne bajo el título de *Instituto Central del Trabajo*. Pienso que bajo esta demoninación es posible que Vallejo incluyera todos aquellos



poemas en los que el trabajo aparece como sujeto poético de enorme importancia ideológica. Al hablar del trabajo como sujeto poético, lo estoy entendiendo al modo vallejiano y no económico, tal como comentaré más adelante. Entre estos poemas es posible incluir al menos a los siguientes. En primer lugar destacaría "Un hombre pasa con un pan al hombro" como poema emblemático, además de "Salutación angélica", "Los mineros salieron de la mina..", "Telúrica y magnética", "Gleba", "Los nueve monstruos", "Considerando en frío", "Parado en una piedra", "El alma que sufrió de ser su cuerpo", "Por último, sin ese buen aroma sucesivo..", "La rueda del hambriento" y "Los desgraciados".

La entrevista de González Ruano nos revela de la misma forma que Vallejo en los inicios de los años 30 ya había leído el papel que el marxismo le concede al trabajo en el desarrollo y transformación de la especie humana. Escribe Engels: "El trabajo es la fuente de toda riqueza, afirman los especialistas en Economía política. Lo es, en efecto, a la par que la naturaleza, proveedora de los materiales que él convierte en riqueza. Pero el trabajo es muchísimo más que eso. Es la condición básica y fundamental de toda la vida humana. Y lo es en tal grado que, hasta cierto punto, debemos decir que el trabajo ha creado al propio hombre". Bastaría una simple lectura del texto de Engels, *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre* para que resultara evidente que Vallejo lo estudió a conciencia. En el mismo se analiza el salto decisivo de la transformación del mono en hombre por medio del desarrollo de la mano como herramienta fundamental de trabajo. Este pensamiento queda claramente expuesto en el que con bastante seguridad fuera el último de los poemas retocados por Vallejo antes de su muerte, dato que, evidentemente, no carece de interés. Me refiero a "El alma que sufrió de ser su cuerpo". En el mismo, después de hablar de un hombre cualquiera al que curiosamente llama "nicolás o santiago", nombres previos que atribuyó a Pedro Rojas, concluye:

Amigo mío, estás completamente,  
hasta el pelo, en el año treinta y ocho,  
nicolás o santiago, tal o cual, estés contigo o con tu aborto  
[o conmigo]



y cautivo de tu enorme libertad,  
arrastrado por tu hércules autónomo...  
Pero si tú calculas en tus dedos hasta dos,  
es peor; no lo niegues, hermanito.

¿Que nó? ¿Que sí, pero que nó?  
¡Pobre mono!... ¡Dame la pata!... No. La mano he dicho.  
¡Salud! ¡Y sufre!

Este sufrimiento que Vallejo relaciona con el ser humano no es, desde luego, un sufrimiento individual, sino colectivo, en el sentido de una transformación, es decir, el que aparece en su poema "Voy a hablar de la esperanza". Esta misma idea la encontramos en el poemario de uno de los componentes de la célula que Vallejo dirigió durante su estancia en Madrid en 1931, *El hombre y el trabajo* de Arturo Serrano Plaja. Es fácil deducir que éste fuera tema de conversación entre los dos poetas. La mano, afirma Engels, "no es sólo el órgano del trabajo, sino también su producto". La Ley darwiniana de "La correlación del crecimiento" plantea bajo la óptica del marxismo los conceptos de "función" y "órgano" utilizados poéticamente por Vallejo en ("Existe un mutilado"), entre otros poemas.

En el mismo texto engelsiano se analiza la "unidad del hombre con la naturaleza". Principio no demasiado alejado de algunos principios autóctonos. Escribe Engels: "A cada paso, los hechos nos recuerdan que nuestro dominio sobre la naturaleza no se parece en nada al dominio de un conquistador sobre el pueblo conquistado; que no es el dominio de alguien situado fuera de la naturaleza, sino que nosotros, con nuestra carne, nuestra sangre y nuestro cerebro, pertenecemos a la naturaleza, nos encontramos en su seno, y todo nuestro dominio sobre ella consiste en que, a diferencia de los demás seres, somos capaces de conocer sus leyes... Y cuanto más sea esto una realidad, más sentirán y comprenderán los hombres su unidad con la naturaleza..."

La defensa de lo autóctono se encuentra en multitud de textos que Vallejo fue dando a conocer en diversas publicaciones y es piedra angular de su *Estética del Trabajo*. En su artículo "Una gran reunión latinoamericana", escrito en París en 1927, plantea la presencia de dos tipos de escritores latinoamericanos, los "oficiales" y los "no oficiales". Los primeros, en su opinión, *operan*, los segundos, *actúan*. A raíz de una reunión celebrada en el Palais Royal, a la que fue invitado por Alcides Arguedas, Vallejo comenta el desarrollo de la misma. En dicha reunión se debatió la manera de cómo debía procederse para dar a conocer en Europa la producción artística de América Latina. En su opinión, la cultura latinoamericana tradicional ha producido muy poca cosa si se compara con la europea. Considera, sin embargo, que lo realmente importante que América Latina puede enseñar a Europa es la versión de obras rigurosamente indoamericanas y precolombinas, contraponiendo el pensamiento indoamericano y el hispanoamericano, afirmando que es en el primero "donde los europeos podrán hallar algún interés intelectual, un interés, por cierto, mil veces más grande que el que puede ofrecer nuestro pensamiento hispano-americano. El folklor de América, en los aztecas como en los incas, posee inesperadas luces de revelación para la cultura europea. En artes plásticas, en medicina, en literatura, en ciencias sociales, en lingüística, en ciencias físicas y naturales, se pueden verter inusitadas sugerencias, del todo distintas al espíritu europeo. En esas obras autóctonas, sí que tenemos personalidad y soberanía y, para traducirlas y hacerlas conocer, no necesitamos de jefes morales ni patrones. Lo otro no es trabajar por el incremento de nuestras posibilidades y realizaciones efectivas, sin truncarlas y destruirlas. Porque no debemos olvidar que, a lo largo del proceso hispano-americanizante de nuestro pensamiento, palpita y vive y corre, de manera intermitente pero indestructible, el hilo de sangre indígena, como cifra dominante de nuestro porvenir".

Sin duda, en el fondo de todos estos planteamientos vallejianos se encuentra el pensamiento de Mariátegui, quien resume espléndidamente sus ideas en "Nacionalismo y vanguardismo", afirma que el autoctonismo es "como una raíz, pero no como un programa. Su concepción de la historia y sus fenómenos es realista y moderna".

Desde luego no es lo mismo "indigenismo" que autoctonismo. La idea de indigenismo está unida, en cierta medida, a la de mestizaje.

El mestizaje considerado como rasgo esencial de la literatura hispanoamericana es defendido, entre otros muchos estudiosos, por Carlos Martín. En efecto, Martín asegura que debe considerarse como "el común denominador, la constante más definitoria del espíritu y de la inteligencia del Nuevo Continente". "Cultura mestiza por definición histórica", afirma Bareiro Saguier. Uslar Pietri, por su parte, añade unos conceptos fundamentales, previamente abordados por Fernando Ortiz, y, posteriormente, por Angel Rama, que podríamos entender, sin traicionar su pensamiento, como *transculturación*.

Lo autóctono en Vallejo cobra una especial relevancia al conectarlo con su "estética del trabajo". Volviendo de nuevo al núcleo de estas reflexiones en su libro *Rusia en 1931*, afirma a propósito de *La línea General* de Eisenstein: "La que trae Eisenstein es una estética del trabajo, (no una estética económica, que es una noción disparatada y absurda). El trabajo se erige así en sustancia primera, génesis y destino sentimental del arte", para más adelante escribir que Eisenstein "parte de la emoción del trabajo y concurre a ella". Para Vallejo el trabajo es, como asegura, "el gran recreador del mundo, el esfuerzo de los esfuerzos, el acto de los actos". O bien "el padre de la vida, el centro del arte. Las demás formas de la actividad social no son más que expresiones específicas y diversificadas del acto primero de la producción económica: el trabajo". En el mismo libro analiza que la "estética del trabajo" es también parte integrante de lo que Adorno denomina "montaje" en las obras de arte. Es decir, un supuesto de fragmentación de la realidad y que describe la fase de constitución de una obra. Vallejo, en este caso, habla exclusivamente de teatro, pero no creo que sea traicionar su pensamiento si también lo extendemos a su poesía. El montaje presupone en las obras denominadas "orgánicas" frente a las "inorgánicas" de la vanguardia histórica, la asunción de un modelo estructural sintagmático que persigue que las partes y el todo formen una unidad dialéctica. Vallejo, desde luego, integra su pensamiento teórico en las obras orgánicas y, por tanto, busca esta unidad, en contraposición con los textos inorgánicos de un Breton y, en

algún caso, Huidobro. Su poema más representativo en este sentido es "La paz, la abispa, el taco, las vertientes...".

La paz, la abispa, el taco, las vertientes,  
el muerto, los decílitros, el búho,  
los lugares, la tiña, los sarcófagos, el vaso, las morenas,  
el desconocimiento, la olla, el monaguillo,  
las gotas, el olvido,  
la potestad, los primos, los arcángeles, la aguja,  
los párrocos, el ébano, el desaire,  
la parte, el tipo, el estupor, el alma...

Dúctil, azafranado, externo, nítido,  
portátil, viejo, trece, ensangrentado,  
fotografiadas, listas, tumefactas,  
conexas, largas, encintadas, pérfidas...

Ardiendo, comparando,  
viviendo, enfureciéndose,  
golpeando, analizando, oyendo, estremeciéndose,  
muriendo, sosteniéndose, situándose, llorando...

Después, éstos, aquí,  
después, encima,  
quizá, mientras, detrás, tanto, tan nunca,  
debajo, acaso, lejos,  
siempre, aquello, mañana, cuánto,  
cuánto!...

Lo horrible, lo suntuario, lo lentísimo,  
lo agosto, lo infructuoso,  
lo aciago, lo crispante, lo mojado, lo fatal,  
lo todo, lo purísimo, lo lóbrego,  
lo acerbo, lo satánico, lo táctil, lo profundo...

En este poema, constituido por cinco estrofas de apariencia independiente entre ellas, nos encontramos con que existe una gradación

gramatical de gran interés. La primera está compuesta por sustantivos, la segunda, por adjetivos, la tercera la escribe con gerundios, la cuarta, con adverbios, para concluir con adjetivos sustantivados, es decir, conceptos. Una primera lectura podría empujarnos a leer este poema como un texto inorgánico. Sin embargo, otra más detenida nos muestra que todo está previamente organizado para realizar lo que podríamos denominar "la lectura invisible de la gramática". Cada una de estas unidades de apariencia independientes se encuentran al servicio de una unidad poética en la que no es posible, como sí sucede con los textos inorgánicos, desprendernos de ninguna de sus partes. Muy posiblemente la inorganicidad receptora por nuestra parte sea sólo un deseo surrealista de imposible materialización, cosa que no sucede con la material específica de composición del poema por parte del poema, es decir, por la estructural. En Vallejo, sin embargo, no existen ninguna de las dos. Ni la estructural, ni la receptora. Tal como sucede, por ejemplo, con los textos de otro gran heterodoxo, Bertolt Brecht, con el que tiene más de un punto de contacto, como por ejemplo en la utilización del deporte como ironía metafórica. Basta recordar el poema "En el momento que el tenista..." y el texto brechtiano "¡Un deporte mejor!", para comprobar este paralelismo.

En Vallejo nada es gratuito. Retomaré para concluir estas reflexiones sobre la "estética del trabajo" como alternativa a la vanguardia, el tema de la torsión semántica. Aparte de los ejemplos ya indicados hay otro de una enorme significación en mi opinión y sobre el que muy poco se ha escrito. Me refiero a las ocasiones en que Vallejo acentúa el verbo ser. Evidentemente no se trata de una errata. Es, al contrario, uno de los elementos esenciales de su poesía. Sér (con acento) equivale en su poesía a hombre y mundo nuevos. Por ejemplo, en "Oye a tu masa, a tu cometa, escúchalos, no gimás..." aparece como "sér de humo":

Oye a tu masa, a tu cometa, escúchalos; no gimás  
de memoria, gravísimo cetáceo;  
oye a la túnica en que estás dormido,  
oye a tu desnudez, dueña del sueño.



Relátate agarrándote  
de la cola del fuego y a los cuernos  
en que acaba la crin su atroz carrera;  
rómpete, pero en círculos;  
fórmate, pero en columnas combas;  
descríbete atmosférico, sér de humo,  
a paso redoblado de esqueleto.

¿La muerte? ¡Opónle todo tu vestido!  
¿La vida? ¡Opónle parte de tu muerte!  
Bestia dichosa, piensa;  
dios desgraciado, quítate la frente.  
Luego, hablaremos.

En el poema dedicado a Alfonso de Silva escribe que él sufre "en esa otra tumba, con tu sér", es decir, con lo mejor de su amigo. Y la misma significación tiene en "Hoy me gusta la vida mucho menos...".

Estos apuntes que hasta aquí he esbozado no pretenden, ni con mucho, agotar el tema que, en mi opinión, es fundamental para una correcta interpretación de su obra. Sí persigo, sin embargo, mostrar uno de los puntos menos atendidos por la crítica vallejiana y que entiendo requiere de todos nuestros esfuerzos.



## IDEAS ESTETICAS SOBRE VALLEJO

Ricardo Falla Barreda

*(Universidad Nacional Mayor de San Marcos)*

En primer lugar, agradezco al poeta y profesor de esta universidad, Ricardo González Vigil, la invitación a participar en este conversatorio sobre César Vallejo, cuyo centenario de su nacimiento estamos conmemorando. Y, en segundo lugar, pido disculpas ante todo, porque en realidad no me dispongo a sostener puntos de vista en calidad de filósofo o especialista en estética, sino de escritor y lector de poesía. Estas son, pues, las dos modalidades con que me acerco a César Vallejo. Debo confesar, no obstante, que por esta senda me he topado con grandes dificultades, especialmente porque se trata de un poeta de riquísimas implicancias. Por ello, en torno a "ideas estéticas sobre Vallejo" daré algunos alcances que mi calidad de escritor y lector de poesía me permiten ofrecer.

En este camino, veamos una primera consideración: hace 10 años, al conmemorarse los 90 años de Vallejo, el Instituto Italiano de Cultura de Lima organizó, bajo el epígrafe "César Vallejo, significado histórico de su poesía", un evento —que además del que habla— congregó a Luis Alberto Sánchez, Antonio Cornejo Polar, Alberto Escobar, WASHINGTON Delgado, Alejandro Romualdo y José Ignacio López Soria. Recuerdo que uno de los expositores —cuyo nombre no mencionaré— afirmó que Vallejo era un "poeta anti estético". Al comentar su intervención, dije que "Vallejo no era un poeta anti estético. Vallejo rechazó la concepción estética de Croce y las ideas de Henri Brémond, pero asumió los postulados estéticos filosóficamente vinculados al marxismo". Es más, dije: "el hecho que alguien rechace la teoría conductista no lo convierte en antipsicología. Uno puede disentir de una concepción estéti-

ca, pero esto no quiere decir que rechace a la estética". Al escuchar mi comentario, escuetamente me respondió: "No entiendo a Vallejo".

Desde aquel momento, y como lector de poesía, surgió en mí la obsesiva curiosidad de leer a Vallejo desde una idea diferente a las utilizadas para explorar su grandiosa poesía.

Pero, en estos 10 años, como resulta fácil advertir, se han suscitado tantos acontecimientos en el mundo, que me asaltan muchas interrogantes que en la mayoría de los casos rebalsan mi capacidad en el intento de respuesta. Por ejemplo, ¿cómo hablar de Vallejo, de su arte, si sus fundamentos ideológicos como el cristianismo, primero, y el marxismo, después, están siendo vilipendiados hasta llegar incluso a la caricatura? ¿qué decir de la estética vallejana, si el hedonismo militante ha proclamado el fin de las ideologías bajo el lema "ni Marx ni Jesús"? ¿cómo ubicar la vigencia de Vallejo, si la Rusia de "ante el segundo plan quinquenal" o la de "reflexiones al pie del Kremlin" ya no existe? ¿qué decir del "voluntario soviético marchando a la cabeza de tu pecho universal"?

Por otra parte, como escritor pesa sobre mí desde hace algún tiempo, una relativa responsabilidad como teorizador de lo que en el Perú se denomina la "generación del 70", que entre otros aspectos se caracteriza por el tono contestatario y protestatario de sus creaciones, y el haber elevado a la calidad de paradigma precisamente a César Vallejo, pero sin copiarlo, y a la vez reconociendo que hay mucho de la vida social y poética de él —Vallejo— en cada uno de nosotros.

He aquí, pues, mi problema.

Este 1992 que nos convoca a conmemorar el nacimiento de "la cumbre más alta de la lengua castellana del siglo XX" en el decir del poeta español Angel Gonzales, objetivamente nos muestra que el proceso de democratización del "socialismo real" concluyó con su hundimiento. El fin de la "guerra fría" ubica a los

Estados Unidos como país hegemónico con el peligro de convertirse en dictador del mundo. El legítimo sentimiento nacional adopta las formas de chauvinismo salvaje. El hedonismo militante entrega como espectáculo de entretenimiento televisivo a esa tragedia llamada la "guerra del golfo". El capital proclama su victoria sobre el trabajo, cambia el nombre del liberalismo económico por el de "post-modernidad" y muestra como nueva arcadía a la "economía de mercado".

En este 1992, que aparece objetiva y patéticamente como un tiempo anti Vallejo, resulta lugar común leer o escuchar los anuncios de la "muerte del marxismo" o el fin de la "cultura marxista". Los escritores y artistas que por razones éticas se adhirieron a las ideas socialistas son mostrados como ejemplo de mediocridad. Pablo Picasso, Pablo Neruda, Bertolt Brecht, Miguel Hernández, Gotusso, Jacomo Manzu, Louis Aragón, Paul Eluard, entre tantos y tantos, son objeto de burla y escarnio. Se ha escrito, por ejemplo, que "todo lo que filosóficamente se vincula al marxismo es falso. Quienes escribieron o realizaron su obra influidos por la utopía colectivista sólo consiguieron resultados falaces, o se convirtieron en verdaderos cándidos".

Como se puede apreciar, y en esta realidad, repito, ¿cómo abordar las ideas artísticas de Vallejo? Sin embargo, en este tiempo que revela a la "mediocridad triunfante" hablemos "con afecto mundial" para que "el hombre sea todo un hombresito".

Y, es aquí, donde vuelvo a mi punto de partida. Para ello, es necesario hacer una primera consideración general. Vallejo en su momento cumbre se encuentra adherido a los ideales del comunismo. Es un militante comunista. Pero, a la vez, es un cuestionante del estalinismo sin que ello suponga vinculación con el trotskismo. Probablemente, nuestro poeta sea el primer escritor a nivel mundial en cuestionar el estalinismo desde la perspectiva comunista. Un hecho que llama la atención es la edición en ruso. Recién en 1970 se publicó *Los heraldos negros* y *Trilce*, es decir, después de 32 años de haber muerto Vallejo. Y, en 1986 se editó *Poemas humanos* y *España, aparte de mí este cáliz*, luego de 42 años de la

primera edición. Para la edición en ruso, tuvo que desarrollarse la crítica al "culto a la personalidad de Stalin", mediante los acuerdos de los históricos XX y XXII Congresos de los comunistas de la exUnión Soviética y la perestroika de Gorbachov.

Como segunda consideración general, cabe afirmar que la obra de Vallejo reúne los requisitos propios de una hazaña. Vallejo, por su posición política en relación al capitalismo, estalinismo y trotskismo, se encuentra en el momento de su muerte prácticamente en estado de soledad, apenas rota por un grupo de leales amigos. Es más, entre 1940 y 1945 en el Perú tiene lugar una fuerte polémica entre los "neo-surrealistas" (cuyo fundamento teórico fue criticado por Vallejo en "Contra el secreto profesional") y los autodenominados "poetas del pueblo" vinculados al partido aprista (que en aquel momento se le nombraba como "partido del pueblo"). El primer grupo estaba constituido por Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy, Jorge Eduardo Eielson, Antenor Samaniego, Blanca Varela, y otros; tuvo como punto central de su actitud el reivindicar la tesis de "palabras poéticas y palabras no poéticas o prosaicas", defender la tesis de "poeta puro" vinculada a los conceptos de Henri Brémond, y presentar como su paradigma de poeta precisamente a Emilio Adolfo Westphalen. Y el segundo grupo integraba a Gustavo Valcárcel, Mario Florián, Manuel Scorza, Ricardo Tello, Ignacio Campos, entre otros, quienes reivindicaron paradigmáticamente a César Vallejo, con la atingencia que casi todos los llamados "poetas del pueblo" se encontraban en la semi-clandestinidad en razón a la persecución política y policial de que era objeto el partido aprista. De modo que el ambiente para difundir la obra de Vallejo era, pues, adverso.

En este contexto, cabe subrayar 1942, por cuanto en ese año apareció en Buenos Aires "Estimativa y universalidad de César Vallejo" a manera de prólogo de *Antología de César Vallejo* por Xavier Abril, quien en ese trabajo redescubre el carácter universal de la poesía de Vallejo. Gracias a este trabajo, las nuevas generaciones y promociones de poetas y de otras actividades pudieron conocer la poesía de quien estamos conmemorando su nacimiento.

De modo que, si la obra de Vallejo pudo crecer en el tiempo y en la vida, esto se debe a quien cuidó amorosamente la obra, Georgette de Vallejo, a los leales amigos del poeta como Raúl Porras Barrenechea, Estuardo Núñez, Jorge Basadre, Juan Larrea, Cesar Miró y, sobre todo, Xavier Abril, los poetas de la "generación del 50" como Alejandro Romualdo, Wáshington Delgado, Juan Gonzalo Rose, Francisco Bendeزú, Pablo Guevara y, especialmente, el sinnúmero de anónimos que silenciosamente difundieron y en condiciones adversas la obra de nuestro máximo poeta.

A partir de lo expuesto, hablemos ahora del autor de "Voy a hablar de la esperanza".

En *Obras escogidas* en tres tomos de Juan Jacobo Rousseau, en el tomo uno, página 44, encontré el siguiente texto: "es grande y bello espectáculo ver al hombre que de alguna manera sale de la nada por su propio esfuerzo, disipa con las luces de la razón las tinieblas en que había sido sumido por la naturaleza, se eleva por encima de sí mismo, se lanza espiritualmente hasta las regiones celestes, la vasta extensión del universo y, lo que aún es más grande y más difícil, entra en sí mismo para estudiar al hombre y conocer su naturaleza, sus deberes y su fin". Estas hermosas plabras de Rousseau resultan proféticas porque revelan el alma de Vallejo, su intensidad en la vida humana, su ubicación en torno al ser humano en cuanto sí, al sentido y destino de la vida. E, igualmente, ponen de manifiesto el rostro del humanismo en la obra poética.

Veamos, Alejandro Romualdo en su ensayo "El humanismo de César Vallejo", dice en la página 4: "como quizá en ninguno de sus coetáneos, en Vallejo se da, genuinamente moldeada, esa rara medalla que, en inseparable unidad, suelda su vida y su obra, en un solo rostro de dramático perfil universal, como el más contundente testimonio de su sinceridad artística y humana". Esta constatación de Romualdo, permite ampliar el concepto "vida-obra" en términos precisamente humanistas-renacentistas. Cabe señalar, en primer lugar, que el humanismo nació conceptualmente en la antigüedad romana. Cicerón, ciertamente, fue el primero en usar el término "humanitas" para señalar todo lo que pertenece a lo humano. La "humanitas" ciceroniana pretende formar al hombre pleno, al hombre ubicado



dentro de todo lo que lo humano compete. Este concepto ha de quedar relegado por la cultura cristiana hasta renacer en el siglo XV con mucha más fuerza a la que le imprimió Cicerón. El humanismo-renacentista abarca la totalidad de las posibilidades humanas. Hasta ahora, según lo visto, humanismo es engrandecimiento del horizonte del ser humano con la correspondiente curiosidad y afán de abarcarlo todo lo que ese desvelamiento trae. Por ello, quien lea de comienzo a fin *Poemas humanos* no hará otra cosa que ponerse en contacto con el humanismo eterno. En los actuales momentos del mundo, y en particular del Perú, el retorno al humanismo tal como lo anunció Vallejo es fundamental para salvar a la especie humana del etno-centrismo, pseudo-tecnicismo, hedonismo, individualismo, egoísmo, dogmatismo, entre otras calamidades.

*Los heraldos negros, Trilce, Poemas humanos, España, aparta de mí este cáliz*, son prueba irrefutable del sentimiento, pensamiento, idea, concepto y forma humanistas del arte de Vallejo. Cabe recordar algo. En la filosofía kantiana ocupan el lugar central el ser humano, su libertad, deber, voluntad, razón y el sentido de su vida. Todos los problemas filosóficos se examinan a través de ese sistema de valores o en una ligazón estrecha con ellos. Uno de los grandes méritos de Kant consiste en que, preocupándose por el hombre, por su suerte, por el bien general de la humanidad, por que el hombre fuera siempre el objetivo de todo y nunca sirviera de medio, trató de unir el pensamiento científico y filosófico con el humanismo. Kant condujo al hombre a nuevas cotas de libertad y libre creación, le ayudó a abrirse paso del "reino de la necesidad al reino de la libertad". Toda su actividad tuvo por objeto examinar al hombre de las fuerzas que oprimían sus energías creadoras, hacer posible su perfeccionamiento infinito y crear las condiciones necesarias para su desarrollo universal. En Kant el destino del hombre es servir a la sociedad, la única esfera en que son posibles la interacción de los individuos por medio de la libertad y la libre manifestación de las dotes individuales y de los esfuerzos encaminados al perfeccionamiento del perfil humano. Todo este significado y significativo kantiano en relación al humano, admirablemente aparece con luz cenital de conocimiento en la poesía de César Vallejo. He aquí, pues, la primera idea estética: el humanismo de Vallejo.



Una segunda idea que surge de la lectura a Vallejo, constituye el ideal de belleza. La historia del pensamiento estético ha elaborado una serie de categorías que caracterizan determinados aspectos de la relación estética: lo bello, lo feo, lo elevado, lo bajo, lo trágico, lo cómico, lo tragi-cómico, etc. Lamentablemente, estas categorías han sido utilizadas para el estudio de las obras de arte europeas. De tal manera, es bello o sólo se revelan las categorías estéticas positivas en las manifestaciones propias de las culturas nacidas de la greco-romana. Es más, es bello todo aquello que se asemeje al ideal de belleza greco-romano y, obviamente, es feo todo aquello que difiera de él. El eurocentrismo, pues, en toda su magnitud.

Afortunadamente, en razón al extraordinario desarrollo de la ciencia antropológica, hoy se considera que existen tantos ideales de belleza en la medida que existen tantos módulos culturales en el mundo. En los tiempos de César Vallejo, el ideal de belleza era, fundamentalmente, eurocéntrico. Al respecto, quisiera hacer una precisión. Como es sabido por todos, en la década del veinte del presente siglo, tiene lugar la propuesta conciente del indigenismo como corriente de pensamiento. Todos conocemos y reconocemos que José Sabogal tiene un papel protagónico en el desarrollo y auge de esta corriente en las artes plásticas. Se puede discutir mucho sobre las bondades de esta escuela, pero lo que resulta indiscutible es el propósito: identificar un ideal de belleza distinto a los marcos greco-latinos. Esta actitud —la de Sabogal— en la poesía viene a ser Vallejo, pero sin ser indigenista. Vallejo está proponiendo un ideal de belleza que identifique al ser peruano; por ello, nuestro poeta no expresa corriente o escuela literaria alguna, sino una cultura, una antropología, una estructura nacida del doloroso, dramático e irreversible encuentro de dos mundos. En este sentido, al leer la poesía de Vallejo me parece estar frente a la Catedral de Lima: uno observa que sus líneas se parecen mucho a las españolas, pero sus materiales de construcción son el adobe y la quincha; son, pues, materiales de construcción pre-hispánicos costeros y su estilo el plateresco. Así observo el ideal de belleza de César Vallejo. Su forma de expresión, obviamente, es la estructura idiomática del castellano, pero su pensamiento y sentimiento es el peruano.

Así como los materiales de construcción: el adobe y la quincha pre-hispánica, son la esencia, pero la forma de organizarse en la construcción es hispánica, pero no española. Es, pues, la peruana.

Por ello, si comparamos el ideal de belleza de Vallejo con el ideal hegemónico en su tiempo tanto en el Perú como en otros lugares, veremos que no fue entendido, como no es entendido por muchos el Perú hasta nuestros días.

El ideal de belleza del poeta es el resultado de la historia del arte y la literatura del Perú desde la óptica del oprimido a partir del siglo XVI; revela las relaciones sociales, el medio social y natural que le tocó vivir. Por ello, su poesía tiene como sustrato el carácter y esencia del proceso de interacción individuo-sociedad habido en el Perú, que no es otra cosa que la conexión de los signos informativos: temporal, espacial, espacio-temporal, habitual, insólito, etc.

El ideal de belleza que nos entrega Vallejo, resultado de las diversas corrientes sanguíneas-culturales, es propio de un artista que exterioriza fenómenos reales mediante un lenguaje artístico culto, pero no cultista; elevado desde el punto de vista ético, pero no eticista; donde la belleza del bien, de la justicia, del sacrificio en aras de objetivos bellos y espléndidos se dan amorosamente la mano. Esta actitud de Vallejo, me parece a lo que el arquitecto Carlos Williams encuentra al otear el rasgo de la arquitectura peruana pre-hispánica; es decir, el patrón común de las edificaciones viene a ser la "U" abierta, cuya estructura sónica revela la actitud de quien extiende sus brazos para recibir solidariamente a quien llega ("vamos a ver, hombre; /cuéntame lo que me pasa; / que yo, aunque grite, estoy siempre a tus órdenes").

Ingresemos ahora a la tercera idea estética: el lenguaje artístico.

Lukács, en el tomo tres de su monumental *Estética*, al analizar el lenguaje artístico o poético —al que denomina sistema de señalización 1—, establece relaciones entre los diversos tipos de

imagen artística; por ejemplo, dice que la música es el resultado de imágenes sonoras, reales; la pintura, es conclusión de imágenes visuales; y, se interroga: ¿qué tipo de imágenes forman la poesía? y se responde: la abstracción fantástica real, el intelecto por esencia. Pero, vuelve a interrogarse, ¿qué forma la imagen artística, poética? Responde: el lenguaje. Y, en este juego de alumbramientos, encuentra que existen históricamente dos tipos de lenguaje: el lenguaje científico o conceptuoso, y el lenguaje cotidiano o coloquial. El lenguaje artístico, en tal sentido, es el resultado de la fusión dialéctica del lenguaje científico o conceptuoso con el cotidiano o coloquial. Es decir, tanto el lenguaje científico o conceptuoso, como el cotidiano o coloquial, pierden su naturaleza al fusionarse para dar a luz al lenguaje artístico o poético.

De esta manera, las más altas, hondas y agudas reflexiones o conceptos, se exteriorizan a través del lenguaje cotidiano, coloquial, pero sin caer en lo llano, coloquialismo o trivialidad.

Este concepto de Lukács sobre el lenguaje artístico o poético aparece asombrosamente en la poesía de Vallejo. Hasta este momento, pese a los esfuerzos, no he podido establecer la relación Vallejo-Lukács. Por ello, sólo puedo decir que el lenguaje artístico de Vallejo es producto del conocimiento extralógico o sensorial, al que Bergson llamó "geniales intuiciones".

Aquí, quiero recordar un viejo concepto sobre el poeta: el auténtico poeta, se dice, es un profeta (aeda en griego, o vate en latín). Vallejo habla, escribe, como profeta, como aquel que posee por inspiración divina el don de ver la esencialidad de las cosas y circunstancias. Quiero recordar, también, que los marxistas Antonio Gramsci y José Carlos Mariátegui, solían decir con frecuencia "hay que escuchar a los poetas, porque ellos revelan lo que está oculto para el común de la gente, incluso para quienes son considerados grandes intelectuales".

De otro lado, en el proceso de reflexión sobre Vallejo, a menudo he apreciado que muchos críticos renombrados utilizan el concepto "bello" para calificar la poesía de Vallejo. Sin embargo,

quiero precisar que una cosa es "ideal de belleza" y otra cosa es "lo bello" desde el punto de vista de las categorías estéticas. En tal sentido, me refiero a lo bello como categoría estética distinta a "ideal de belleza". Veamos. ¿Es bella realmente la poesía de Vallejo? ¿Alguien podría decir, verbigracia, que el *Guernica* de Picasso es bello, o sus murales en relación a los campos de concentración nazi? ¿Se puede decir que *Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío* de Francisco de Goya, es bello? ¿o, también es bella "La cena miserable", o "Los nueve monstruos", o "Málaga"? ¿Son bellas las formas bárbaramente crueles de vivir o de ocasionar la muerte, el padecimiento, la tragedia? En la respuesta ingresamos a otra idea estética sobre la poesía de Vallejo: la sensación de asombro, de miedo, de perder el juicio de valoración hedonística. Ingresamos al estado de lo sublime. Al respecto, recordemos que Kant (el de *Crítica de la razón práctica*) en el proceso de establecer el sentido de la vida humana, encuentra que la esfera de la razón práctica, de la moral, de la ética constituyen una forma de unidad hipostática con Dios, con la libertad y con la trascendencia del ser. En tal sentido, la razón pierde el juicio, no valora; sólo conoce el asombro, crea estado de conmoción a la conciencia y al espíritu, y éste se deslumbra, se agita, se siente invadido, poseído; es, pues, el estado de lo sublime.

La poesía de Vallejo no es bella, sino sublime; producto de la unidad hipostática vida-poesía, o poesía-vida, o vida-poesía-lenguaje.

Y, aquí, se presenta otra idea estética: la icástica de Vallejo. Es decir, la capacidad natural, el talento para hacer metáforas del más alto nivel artístico —recordemos a Lukács—. En Vallejo la metáfora no es forzada ni alambicada, fluye con naturalidad esencial; es un poeta nato; no hay asomo de manierismo alguno; no es ni se le ha fabricado. De ahí que el lenguaje artístico, por ser resultado de su experiencia vital y cultura humanista y literaria, se expanda como la luz en el papel con toda naturalidad, evidenciando pericia poética y maestría técnica para presentar artísticamente sus verbos, "sus nos", "sus todavías", en el espacio que ocupa lo escrito.



La icástica de Vallejo comprende tipos poéticos antiguos, como la Biblia; del Siglo de Oro español, como Francisco de Quevedo; de clásicos franceses, como Baudelaire o Mallarmé; de ruptura, como las vanguardias; y de valoraciones estéticas, como las de él mismo.

El ejemplo de icasticidad que es Vallejo responde a los juicios estimativos de su conciencia, que no es otra que la ética. Vallejo, por consiguiente, desarrolla la conducta de su ser por el camino de la solidaridad, cuyo fundamento primero y último es el convertirse en la voz del humillado, del marginado, del que sufre y padece el mundo, el pobre, el desdichado, el explotado. Nuestro poeta, por ello, participa en la historia desde la óptica del pobre en su sentido sociológico, filosófico e histórico. Esta conducta, pues, lo ubica en estado de conflicto con el opresor de los pobres, pero sin odiar, porque él entiende que tanto el explotado como el explotador son víctimas de la alienación. Su conducta ética es de negación a la realidad inhumana y dolorosa que experimenta el pobre. Pero ello no quiere decir que Vallejo niegue toda posibilidad de humanizar al ser humano. Todo lo contrario. Gracias a esta situación nuestro poeta da inicio a una nueva historia: en el futuro existirán millares o tal vez millones de personas que entregarán su ser al servicio del ser humano a fin de edificar una nueva humanidad. En tal sentido, la ética de Vallejo postula una nueva moral, es decir, crear la costumbre social por la justicia y la libertad a fin de dar paso a la voluntad humana de ser fiel al ser humano como sujeto y objeto de la historia.

A la interrogante ¿qué gusta de la poesía de Vallejo?, sólo cabe una respuesta general: el lenguaje artístico, cuyo sustrato es la fidelidad a la vida en toda su multifacética y honda expresión.

En suma, y a manera de balance provisorio, es posible decir que el material informativo de Vallejo es la realidad de la "república aristocrática" del Perú y las grandes convulsiones sociales y políticas de Europa en las décadas del 20 y el 30. Su ser creador se modeló dentro del sistema de creencias cristianas y de afirmación filosófica en el marxismo; su paisaje informativo y formativo,

es el ambiente andino-costeño; su lengua es el castellano peruano; socialmente proviene de las capas medias provincianas; y su cultura espiritual son las referencias del universo occidental. Esta relación gnoseológica (objeto-sujeto-objeto) le permite articular un sistema de comunicación artística (el lenguaje artístico) lo suficientemente eficaz en el propósito de informar sobre su ideal estético en consonancia al plano histórico-social desde la óptica del pobre, del oprimido. La estructura sýgnica de su lenguaje artístico, de esta manera, permite que el lector tome contacto con la esencia del ser y su circunstancia. La relación gnoseológica-sýgnica, producto de la también individuo-sociedad, es cruzada por la relación sublime-ética y moral en forma asombrosamente equilibrada, conceptualmente simétrica o armónica. Estos aspectos, además del talento creador de Vallejo, permiten el goce participativo en la obra poética, admiración por su maestría, conmoción ante las sensaciones de riqueza del espíritu humano y el orgullo de ser conciente de un ideal social cargado de las más profundas raíces éticas de que es capaz el ser humano.

He aquí, pues, un apunte en torno a César Vallejo, cuyo centenario de su nacimiento nos convoca a conmemorarlo, para que, a precio de una catarsis histórica y crítica, hagamos lo posible para que se haga realidad el sueño humano de Vallejo:

Me viene, hay días, una gana ubérrima, política,  
de querer, de besar al cariño en sus dos rostros,  
y me viene de lejos un querer  
demostrativo, otro querer amar, de grado o fuerza,  
al que me odia, al que rasga su papel, al muchachito,  
a la que llora por el que lloraba,  
al rey del vino, al esclavo del agua,  
al que ocultose en su ira,  
al que suda, al que pasa, al que sacude su persona en mi  
[alma,

Y quiero, por lo tanto, acomodarle  
al que me habla, su trenza; sus cabellos, al soldado;  
su luz, al grande; su grandeza, al chico.  
Quiero planchar directamente



un pañuelo al que no puede llorar  
y, cuando estoy triste o me duele la dicha,  
remendar a los niños y a los genios.  
Quiero ayudar al bueno a ser su poquillo de malo  
y me urge estar sentado  
a la diestra del zurdo, y responder al mudo,  
tratando de serle útil en  
lo que puedo, y también quiero muchísimo  
lavarle al cojo el pie,  
y ayudarle a dormir al tuerto próximo.

¡Ah querer, éste, el mío, éste, el mundial,  
interhumano y parroquial, proyecto!  
Me viene a pelo,  
desde el cimientito, desde la ingle pública,  
y, viniendo de lejos, da ganas de besarle  
la bufanda al cantor,  
y al que sufre, besarle en su sartén,  
al sordo, en su rumor craneano, impávido;  
al que me da lo que olvidé en mi seno,  
en su Dante, en su Chaplín, en sus hombros.

Quiero, para terminar,  
cuando estoy al borde célebre de la violencia  
o lleno de pecho el corazón, querría  
ayudar a reír al que sonríe,  
ponerle un pajarillo al malvado en plena nuca,  
cuidar a los enfermos enfadándolos,  
comprarle al vendedor,  
ayudarle a matar al matador —cosa terrible—  
y quisiera yo ser bueno conmigo  
en todo.



## IV

### TEMAS Y PERSPECTIVAS



## LA CONCEPCION RELIGIOSA DE VALLEJO

R.P. Gustavo Gutiérrez  
(Pontificia Universidad Católica del Perú)

También yo, como los que me han precedido en el uso de la palabra, quisiera agradecer la invitación de Ricardo González Vigil a participar en este Coloquio con algunas reflexiones sobre el tema de Dios en Vallejo. Tenemos una vieja amistad a pesar de su juventud (la parte vieja la pongo yo...). Y él sabe igualmente que no soy un especialista en Vallejo. Mi terreno es otro, pero no es posible, creo, no aceptar, siendo peruano, latinoamericano y simplemente un ser humano, los desafíos que nos vienen de una poesía como la de Vallejo.

### 1. Quisiera hacer algunas *observaciones previas*.

a) En primer lugar, es importante recordar que la poesía es un *lenguaje privilegiado* para el tema religioso, para hablar de Dios. La Biblia, en última instancia, es una obra literaria. Los Salmos, Job o los profetas se expresan literariamente, poéticamente, para hablar de Dios, como también lo hace ese gran poeta cuyo cuarto centenario celebramos el año pasado y que Leopoldo Chiappo mencionó también: Juan de la Cruz. Tal vez pueda decirse, pero siempre con el temor de que la brevedad a la que estoy obligado endurezca mis palabras, que hay dos grandes razones para que la poesía sea un lenguaje privilegiado para hablar de Dios. Una, la belleza. No es posible hablar de aquel que la Biblia considera el Amor y la Vida, si no con belleza. Diría que hay un segundo aspecto, y es el que no hay nada más cuestionador que la poesía. Creo que Vallejo hace eso con su poesía: una interpelación permanente al vivir humano, a la relación con Dios, a la sociedad a la que pertenece.

b) Mi segunda observación es qué entiendo por *dimensión religiosa* de un texto, de un autor: lo que dice referencia directa a Dios. Creo que ese es el núcleo de la dimensión religiosa. Hay temas que podemos llamar cristianos, por lo menos en nuestro contexto cultural: caridad, esperanza, palabras como fe, incluso fraternidad. Pero en verdad no son puntos exclusivos del ámbito religioso. Todos sabemos, por ejemplo, que hay en Vallejo numerosas referencias bíblicas, muchas más de lo que algunos estudiosos recuerdan, porque las más de las veces son implícitas. Sin embargo, me parece que esas referencias bíblicas no adquieren sentido religioso, si no vamos a lo que me he permitido llamar el núcleo central. Por ello, no llamaría dimensión religiosa a una mención bíblica si ella no está sostenida por una actitud del autor ante Dios.

c) Y mi tercera y última observación previa es que es evidente para todos que el tema de Dios está muy presente en Vallejo. Al mismo tiempo quisiera decir que intento entrar en el asunto con un *gran respeto* por las convicciones personales de este hombre. Creo que a ese nivel, a nivel de las convicciones personales, hay umbrales que a nadie, salvo al interesado, le está permitido atravesar.

## 2. Divido esta presentación en *tres partes*.

a) Hay consenso entre los estudiosos de Vallejo para afirmar la presencia capital del sufrimiento, del *dolor humano* en Vallejo. Nos vienen cantidad de textos a la memoria cuando decimos eso. "Centro de gravitación", llama un estudioso de Vallejo al tema del sufrimiento, alrededor del cual giran muchas imágenes y muchas intuiciones del poeta. Conocemos la interpretación de Mariátegui: el sufrimiento en Vallejo es expresión del alma indígena; es la actitud espiritual de una raza, de un pueblo. Otros dirán, porque encuentran esto algo limitado, que no se trata de eso, sino de algo más original y más universal: la condición humana. No intento pronunciarme sobre el punto, pero simplemente, a primera vista, no veo que se opongan una cosa a la otra; es decir, la expresión de sufrimiento del pueblo indígena y la intuición universal. A fin



de cuentas, lo auténticamente universal no se obtiene sino profundizando lo particular y lo personal. Es lo que Hegel llamaba el universal concreto, lo singular. Hay personas universales por la extensión de su fama, porque todos los citan. No fue el caso de Vallejo en vida. Y hay personas universales que sin recorrer la superficie de la tierra van al centro de ella, y, por lo tanto, están equidistantes de cualquier punto de la superficie. Yo diría que Vallejo es, ante todo, universal por lo segundo, porque cala tan hondo que enseguida aparece esa universalidad. El sufrimiento es la experiencia humana más profunda y también diría la más cuestionante. Vallejo declara de múltiples maneras que ignora su causa. Recordamos tantos de sus versos: hoy sufro solamente suceda lo que suceda y luego la repetición del 'yo no sé'. Dolor sin causa y sin consecuencia, un dolor que crece constantemente en el mundo; dice en una carta a su hermano, tempranamente, en 1918, meses después de la muerte de su madre: "yo vivo muriéndome".

Una expresión del sufrimiento, el sufrimiento que crece, son los Nueve Monstruos. Se trata entonces de un dolor que no solamente es personal, sino que abarca la humanidad entera. Aquí se halla, lo recuerdan, la mención al Ministro de Salud, muchas veces me he preguntado qué papel cumple esa alusión. No lo sé, tal vez es una manera de decir que esta sociedad no enfrenta el sufrimiento. De otro lado, sabemos que el sufrimiento no elimina en Vallejo un hálito de esperanza, de alegría, de ganas de vivir —se han recordado cosas al respecto esta tarde—; y nos podemos preguntar entonces si esa esperanza, incluso esa brizna de hierba ("Voy a hablar de la esperanza") es contradictoria con este texto que es uno de los más dolorosos de Vallejo.

Me animaría a decir que hay que evitar caer en fáciles oposiciones entre sufrimiento y esperanza, e incluso entre sufrimiento y alegría. Hace unos años aprendí de una persona, de una mujer, de un barrio de la zona norte de Lima, algo muy elemental: el sufrimiento no es lo mismo que la tristeza; se puede ser alegre en el sufrimiento, en cambio nunca, claro está, alegre en medio de la tristeza. La tristeza trae cerrazón, amargura.

En Vallejo hay, entonces, un sentido muy profundo del dolor, no de lo que llamo tristeza. Por eso declara tantas veces que quiere ser feliz hoy día, y justamente en "Los Nueve Monstruos", allí donde nos habla del crecimiento del sufrimiento, allí está la frase que tantas veces repetimos: "hay hermanos muchísimo que hacer". Es decir, el sufrimiento no lo encierra en sí mismo, al contrario lo abre a la solidaridad.

No hay en Vallejo una explicación del dolor, como no la hay en la Biblia. Una equivocada manera de leer el libro de Job es pensar que trata el tema del sufrimiento y que busca explicar el por qué del dolor. El autor del libro de Job es demasiado inteligente, demasiado teólogo y demasiado poeta para tratar de explicar el por qué del sufrimiento. Lo que busca el autor de ese libro es saber cómo se puede vivir con ese sufrimiento, para ello busca colocarlo en un plano humano vasto, en el plano del amor gratuito.

b) Este primer punto me permite entrar al segundo, al *tema de Dios*. Efectivamente, en Vallejo el tema de Dios está estrechamente relacionado al tema del sufrimiento. El sufrimiento humano plantea los desafíos más profundos a la idea de Dios y a la fe en Dios, tanto que muchas veces intentamos esquivarlos. Cuando realmente se tiene la experiencia del sufrimiento no es fácil afirmar a Dios. Eso es lo que ocurre con Vallejo, y eso es lo que engaña, me parece, a veces a uno que otro estudioso. Vallejo, como Albert Camus, tiene un sentido muy grande del mal y de lo ciego que es el sufrimiento; por eso ambos autores se plantean cuestiones sobre el sentido de la existencia humana.

Justamente a partir de esto me atrevería a decir —siempre yendo rápido, y por lo tanto de modo mucho más afirmativo de lo que quisiera— que en Vallejo hay, como en algunos personajes bíblicos, una pelea con Dios. Como en Job y como en la misteriosa escena que nos cuenta el libro del Génesis, Jacob peleando con Dios durante toda la noche, Jacob sale cojeando pero contento, como dice el texto. Como en los Salmos, que enfrentan constantemente a Dios, se quejan y protestan. Los cristianos nos hemos

vuelto muy temerosos de expresarnos así, en términos de pelea y de protesta a Dios. A algunos les suena casi a una blasfemia, debe ser porque no frecuentan la Biblia; en efecto, en ella esa actitud es muy clara y frecuente.

Si los personajes bíblicos se quejan ante Dios es porque creen en El y creen en su amor, de otro modo no se quejarían. Recuerdo una broma que escuché hace mucho tiempo: se trataba de un niño que se había caído de un árbol, va a su casa luego, está en el campo, y la madre le dice: ¿qué te pasó?, me caí; ¿te golpeaste mucho?, sí; ¿lloraste? no, porque no había nadie. Me parece que algo semejante ocurre con los personajes bíblicos, precisamente si protestan es porque saben que hay alguien que los ama y que los va a escuchar; tal vez no entienden bien como los ama, pero están convencidos de ello. Diría que algo de eso hay en Vallejo y creo que esto puede dar sentido a las referencias bíblicas que en él no son sólo fruto de lecturas.

Creo que Vallejo tiene lo que podríamos llamar un acercamiento dialéctico a Dios. Dios olvida, está enfermo, el dolor golpea de tal modo que parece el odio de Dios. Da la impresión así de rechazar a Dios: Tú que estuviste siempre bien no sientes nada por tu creación (el posesivo está allí); Tú que siempre estuviste bien, tú que no tienes Marías que se van. Dios (Jesús, en este caso) la pasa bien, por ello parece no entender el sufrimiento. Y todos sabemos que en Vallejo, incluso en el mismo libro, hay cosas muy distintas. Siente a Dios caminando dentro de él; habla del Dios bueno y triste a quien le duele el corazón. Vallejo, incluso, se compadece de este Dios, Dios le da pena, porque ama y es impotente, no puede nada ante la muerte, lo encuentra por momentos casi —me atravesaría a decir— más pequeño que él mismo: Yo te consagro porque amas tanto. Y sin embargo este Dios así consagrado no puede contra la muerte. Pero es un Dios amoroso, como padre a su pequeña, de este modo se acerca Dios a su criatura.

A veces es difícil entender una aproximación dialéctica a un tema y la tendencia es naturalmente quedarse con uno de los

lados; por esa razón alguien decía que puesto que, según Vallejo, Dios es impotente para cambiar las cosas, que Dios olvida a su creación, etc., Vallejo no cree en Dios. Deducción demasiado lógica le observa otro estudioso, claro, demasiado formal. Es necesario acercarse a la complejidad de su manera de ver a Dios. Dije que era un modo dialéctico, me gustaría ahora decir bíblico, porque a eso suena en efecto, a una fe difícil, a una afirmación costosa pero que está allí. Dios juez y abogado defensor al mismo tiempo, según el célebre texto que nos transcribe Georgette.

c) Quisiera pasar a mi tercer punto. A partir del cuestionamiento que el sufrimiento humano hace a Dios, es normal que Vallejo fuera sensible a un aspecto del Dios cristiano que se acerca a sus inquietudes, a sus angustias: Dios se hizo uno de nosotros. El Dios todopoderoso se hace carne. Vallejo se refiere a esto en un poema que algunos consideran blasfematorio de Dios, dice: si Tú hubieras sido hombre, hoy supieras ser Dios. Pero precisamente el Dios cristiano fue igualmente un ser humano. Hay un profundo reclamo —permítanme emplear la expresión técnica— de encarnación de Dios en este texto de Vallejo: Si Tú hubieras sido hombre, hoy supieras ser Dios. En una perspectiva cristiana si comprendemos que Dios ama, es porque uno de nosotros nos amó. Podemos afirmar que Dios ama porque Jesús, el judío, el nazareno, nos amó. Es a través del amor de un ser humano que se nos revela el amor de Dios. Hay aquí, en Vallejo, aunque aparentemente en negativo, una intuición muy profunda.

Es el caso también de otras referencias a Cristo que hay en la obra de Vallejo. Por ejemplo, las caídas del alma que aluden a las caídas de Jesús llevando la cruz. Pensamos también en esos dos brazos de la cruz que se convierten en actores en la historia, esas manos santas desclavadas de la cruz que cambian la historia, que dan los viñedos a los pobres. En otro poema se convierten en remos. Esta presencia de la cruz, hace de ella un motor de la historia humana. Las innumerables referencias al pan y al bizcocho, al desayuno, al pan fresco. Leopoldo nos recordaba "La Cena Miserable" y nos decía que su sentido hondo es: "desayunados de plenitud". Estoy de acuerdo con él. Me gustaría simplemente añadir,



sé que coincidiremos, que no solamente desayunados de plenitud, sino de pan, de pan concreto, de ese que se come, de ese que la madre de Vallejo le daba a él y a sus hermanos, de ese desayuno se trata igualmente. Claro que de plenitud. Pero, al mismo tiempo, de ese rompimiento del hambre (ayuno), de ese des-ayuno se trata acá y en otros lugares. Además, la idea del desayuno no está sólo en "La Cena Miserable". No podemos no recordar que, en una perspectiva cristiana, aquello que llamamos la Eucaristía, es hacer memoria de la Última Cena. Y la Última Cena fue eso, una cena. La Eucaristía nació en una cena, en una comida de verdad. Vino después —digámoslo así— de que los discípulos estaban con el estómago lleno. De otro lado, la Última Cena era el recuerdo de un hecho histórico: la liberación del pueblo judío, el paso de una tierra de opresión a una tierra de libertad. Las grandes parábolas del Reino hablan de banquetes. ¿Por qué? Porque la comida en común —todos los sabemos por la experiencia diaria— significa amistad, libertad en el encuentro personal.

Por ello hallamos también en Vallejo el tema del amor universal. En aquel poema que son sus bienaventuranzas "Traspié entre dos estrellas" (a los especialistas de Vallejo les tendría una pequeña pregunta: ¿por qué la insistencia en el dos; dos rostros, dos estrellas?) dice: amado el que tiene chinches, amado el que no tiene cumpleaños, amado el que lleva reloj y ha visto a Dios. Esas "bienaventuranzas" son maneras de proclamar el amor por diferentes personas, amor por el pobre miserable, por el pobre pobre. Y aquí viene entonces el tema de la utopía: Desayunados todos en una mañana eterna. Todos. Una vez más este desayuno significa lo que ya hemos recordado: vida, libertad y justicia.

Me gustaría, abreviando este punto, subrayar otro aspecto. Todos recordamos en "Agape" lo que dice Vallejo algo misteriosamente: qué poco he muerto. Y cuando se lee el poema resulta que nadie vino, que a nadie pudo darle pan, a nadie pudo abrazar, a nadie pudo amar. "Qué poco he muerto" es, pues, sinónimo de "qué poco he amado". En efecto —creo que acá también hay una perspectiva bíblica muy grande—, está la idea de que el amor significa entrega total, entrega que puede pasar por la muerte. Qué

poco he muerto, qué poco he amado, nadie ha venido. Hay un texto de Isaías en que Dios dice a un pueblo que no viene a su encuentro: "Aquí estoy, aquí estoy", pero el pueblo se muestra indiferente a su espera.

### 3. Si hemos tenido una introducción, debemos tener una *conclusión*.

a) Se dice mucho que Vallejo es un poeta metafísico. No tengo nada contra esta expresión, en la medida en que cuando alguien se plantea problemas profundos se afirma que se sitúa a un nivel metafísico. Pero tal vez en esta manera de hablar influye un poco la mentalidad occidental. Yo diría que Vallejo es el *poeta de la mañana eterna*, de ese "desayunados todos" que nos da precisamente el sentido más profundo de la vida humana, fuente de la estética vallejianana que Ricardo Falla nos recordó. ¿Poeta metafísico? ¿Por qué no, poeta bíblico también?

b) Paso a un segundo punto final. Me parece que la entrada de Vallejo para hablar de Dios —permítanme decirlo así, si tuviera más tiempo lo diría menos abruptamente— es una entrada a partir del Dios hecho hombre, de aquel que llamamos Jesucristo. Y es por eso que ve en él al Dios —simultáneamente— que crea y al Dios que le duele el corazón, por eso ve a Dios rechazando el dolor: "aparta de mí este cáliz". No es sólo una referencia bíblica de tipo literario en Vallejo, es así como ama Dios en perspectiva cristiana. Y también es por eso que en Vallejo no hay una separación, yo diría, entre su sentido del ser humano y su perspectiva religiosa, de Dios concretamente. Sin embargo, muchas veces, los creyentes hemos operado esa separación. Desde la fe en Dios, muchos cristianos no han sabido apreciar los valores humanos, y en otras ocasiones, desde el ser humano no hemos sabido comprender esta interioridad de Dios en las personas. De donde resulta un Dios visto simplemente como omnipotente y omnisciente, extraño a este mundo. Vallejo prefiere ver a un Dios que muere y que resucita. En "Masa", cuando el amor de la humanidad entera está



presente, en ese momento, y sólo en ese momento, se levanta el cadáver. El amor da vida, vence a la muerte.

c) Lo último que quisiera decir es que con Vallejo sucede lo contrario de lo que él afirma de su dolor en "Voy a hablar de la Esperanza": si lo ponen en un cuarto luminoso, no da sombra; si lo ponen en un cuarto oscuro, no da luz. En efecto, creo que si lo ponemos hoy en el calor del debate de este país desgarrado, que parece por momentos escapárseles de las manos, Vallejo nos da sombra. Y si lo ponemos en la oscuridad que hoy vivimos en nuestra patria, creo que Vallejo nos da luz. Gracias.



# LA JUSTICIA EN LA POESÍA DE VALLEJO

Iván Rodríguez Chávez  
(Universidad Ricardo Palma)

## 1. *Introducción*

La justicia es uno de los temas permanentes de la literatura universal y la peruana. Se desarrolla más que en la poesía en la narrativa, el teatro y el ensayo que impresionan como géneros más aptos para este contenido.

Por otro lado, la poesía de Vallejo es muy rica estéticamente y constituye campo fértil para estudios que pueden examinar el lenguaje, el estilo, las ideas. Dentro del aspecto ideológico caben análisis políticos, religiosos, culturales, históricos; de *carácter moral* como se intentará en este caso en que rastrearemos la presencia de la justicia como una de las constantes que adquieren la calidad de componentes, expreso o tácito, en la poética vallejiana. En este sentido, Vallejo no es el iniciador ni el único autor en la literatura peruana que incorpora la justicia como tema poético, sino que viene a ser un elevado exponente que tratará con modernidad, nitidez, fuerza, convicción, diseñando un estilo singular, inédito en la lírica nacional e hispanoamericana.

Revisada la bibliografía más importante, no ha sido posible encontrar antecedentes de ese enfoque; razón por la que el lector disculpará las limitaciones que lo afectan. Interesa sí, llamar la atención e invitar a los especialistas a dedicar esfuerzos para enriquecer estas exploraciones.

## 2. *Objetivos*

Con este trabajo se persigue:

- 2.1 Plantear otra perspectiva de estudio en la poesía de Vallejo.
- 2.2 Evidenciar la riqueza estética, la abundancia de posibilidades interpretativas que la hacen fuente inagotable de investigaciones.
- 2.3 Identificar el tratamiento que le da al tema de la justicia, alcanzando una factura de alta estética y profundidad humana.

## 3. *Metodología*

El estudio de la justicia que aquí se perfila es de carácter inmanente y sincrónico.

Se ha trabajado con la edición *Poesía completa* elaborada por el Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas, a cargo de Raúl Hernández Novás y editada por Pro-Cultura, Cuba, 1988.

Esta es una edición crítica rigurosa. Es el producto de la compulsión de ediciones críticas y facsimilares anteriormente publicadas, y por lo tanto, con la oportunidad de haber cotejado y corregido los textos, buscando la fidelidad a la creación y la autenticidad de la obra.

También se recurrió para ratificar algunos puntos a la edición de la poesía completa hecha por Francisco Moncloa, en Lima, en 1968.

Si bien el sentimiento de la justicia fluye de toda su obra, se ha emprendido el análisis de los poemas en los cuales hay menciones expresas a la justicia. En consecuencia, han sido soslayados

los textos en los que el sentimiento y la idea de la justicia tienen presencia indirecta.

#### 4. *Sobre el concepto de Justicia*

La justicia es el valor supremo y central del Derecho y la Moral. Tiene sus raíces en la coexistencia con los demás, en la vida en comunidad. Está incorporada en todos los individuos como actitud, como propósito, como voluntad permanente de dar y respetar a cada quien lo suyo; es decir, lo que le pertenece, lo que le es debido. Es practicada cuotidianamente en cada acto en que se entra en relaciones con los demás. Por ello, no es virtud exclusiva de los jueces ni ejercida sólo en la administración de justicia.

La justicia responde a una noción abstracta alimentada por la teoría axiológica. Pero, más allá de las definiciones planteadas, la justicia se encuentra en la conducta de la persona, palpable en los actos justos que protagonice en sus relaciones con los otros y sobre los cuales va a recoger la vivencia de lo justo, la experiencia de lo justo, el sentimiento de la justicia. Es, pues, en el terreno práctico, factual, donde radica la efectividad de la justicia, como ejercicio concreto, como realización constante. La persona, entonces, entra en contacto con la justicia en la actuación, en el comportamiento. Su idea sobre la justicia se formará, por lo tanto, a partir de su experiencia, a partir de lo vivido o sufrido, o a través de lo presenciado, lo visto. Esta idea estará vinculada necesariamente a la igualdad, la proporcionalidad, la simetría. Y es ya por la captación de estos rasgos que se aproxima, hasta sin saberlo, a lo medular de la noción de justicia.

En la práctica, también se percibirá la justicia polarmente conforme se da en la teoría. Es decir, toda persona estará en condiciones de experimentar presenciando o sufriendo el acto injusto, calificado como tal por la desigualdad, desproporcionalidad o asimetría que contenga.

Respecto a las clases de justicia, desde la antigüedad se proponen

varias de ellas. Para los efectos de este trabajo interesan la justicia conmutativa, la distributiva y la social. La conmutativa se ejerce entre particulares, implica la igualdad entre los sujetos intervinientes y se efectiviza en el intercambio, cuando uno retribuye al otro en forma equivalente a lo que ha recibido. La justicia distributiva, en cambio, se inscribe dentro de las relaciones de subordinación y es la debida del conjunto al individuo, del todo a la parte. Uno de los sujetos es necesariamente el Estado como ente de representación del interés colectivo y, el otro, es el particular, el individuo que debe recibir proporcionalmente los beneficios y las cargas, en consonancia con sus méritos y posibilidades. La justicia social constituye la forma más elevada de la justicia y está comprometida con las condiciones que debe crear el derecho para que todos y cada uno de los componentes de la sociedad tengan la oportunidad de realizarse como persona, digna y libremente.

## 5. *Las experiencias de Vallejo*

En el orden de la justicia, pueden señalarse algunos hechos biográficos que indudablemente han aportado a su creación literaria.

Presentándolos, se deberán citar sus estudios de Jurisprudencia en la Universidad de Trujillo. Los efectuó después de concluir los de Letras, cursados también en la misma Universidad. Avanzó hasta el tercer año, registrando calificativos sobresalientes, según los recientes descubrimientos de Jorge Kishimoto. Es, en esta época, que recibió la fundamentación teórica jurídica, axiológica y moral. Comprometieron los años 1915, 1916 y 1917. Este aprendizaje teórico, aunado a su experiencia, contribuyen a explicar los poemas que tocan la justicia, coleccionados en *Los heraldos negros*.

Apoyándonos nuevamente en Kishimoto, Vallejo fue nombrado Juez de Paz de Primera Nominación en Trujillo y además fue el hijo que estuvo más cerca de su padre durante el ejercicio de su cargo de Gobernador.

Otro acontecimiento de enorme repercusión en su vida y obra



fue el encarcelamiento que padeció injustamente entre noviembre de 1920 y febrero de 1921, y que le imprimiría una traumática e imborrable vivencia volcada ya en *Trilce* y su producción posterior.

Por lo demás, la realidad social del Perú, de la cual estuvo él muy cerca, le facilitó percibir la injusticia que de ninguna manera pudo pasar inadvertida para su muy aguda y extraordinaria sensibilidad artística y humana.

## 6. *La justicia en la poesía de Vallejo*

El sentimiento de justicia fluye de toda la obra de Vallejo. En conjunto, es un reclamo permanente, una denuncia. Puede tomársele como obsesión, como afán vital. Para Vallejo es elevado valor de dignificación, de hominización del hombre.

En este trabajo, se ha seleccionado de cada libro, un poema que es propuesto como el más representativo porque contiene menciones textuales expresas sobre la justicia.

De *Los heraldos negros* (Lima, 1919), se ha escogido "El pan nuestro"; de *Trilce* (Lima, 1922), el poema XXIII; de *Poemas humanos* (París, 1939), "Piedra negra sobre una piedra blanca"; y, de *España, aparta de mí este cáliz* (París, 1939), el "Himno a los voluntarios de la República".

### 6.1 *"El pan nuestro"*

Fue publicado por primera vez el 21 de julio de 1917 en *La Reforma* de Trujillo, columna de los sábados literarios. En *Los heraldos negros*, es incorporado en la sección *Truenos* juntamente con otros poemas importantes como "Agape", "La de a mil", "La cena miserable", "Los dados eternos", "Los anillos fatigados", "Dios" y "Los arrieros". Esta es la parte poéticamente más lograda, la que concentra los textos más firmes estéticamente y que diseñan precozmente la personalidad y el estilo vallejianos. Son poemas aurorales, anun-

ciadores de una temprana maduración emocional, intelectual y estética. Marcan, objetivamente, el preludio del "poeta de una estirpe, de una raza", como calificaría certeramente Mariátegui.

Rememoremos el texto:

Se bebe el desayuno... Húmeda tierra  
de cementerio huele a sangre amada.  
Ciudad de invierno... La mordaz cruzada  
de una carreta que arrastrar parece  
una emoción de ayuno encadenada!

Se quisiera tocar todas las puertas,  
y preguntar por no sé quién; y luego  
ver a los pobres, y, llorando quedos,  
dar pedacitos de pan fresco a todos.  
Y saquear a los ricos sus viñedos  
con las dos manos santas  
que a un golpe de luz  
volaron desclavados de la Cruz!

Pestaña matinal, no os levantéis!  
¡El pan nuestro de cada día dánoslo  
Señor...!

Todos mis huesos son ajenos;  
yo tal vez los robé!  
Yo vine a darme lo que acaso estuvo  
asignado para otro;  
y pienso que, si no hubiera nacido,  
otro pobre tomara este café!  
Yo soy un mal ladrón... A dónde iré!

Y en esta hora fría, en que la tierra  
trasciende a polvo humano y es tan triste,  
quisiera yo tocar todas las puertas,  
y suplicar a no sé quien, perdón,  
y hacerle pedacitos de pan fresco  
aquí, en el horno de mi corazón...!

Se trata de un poema de 29 versos, la mayoría de ellos endecasílabos combinados con heptasílabos y un solo trisílabo, el 16, distribuidos en 5 estrofas, con un número variable de versos cada una: 5, la primera; 8, la segunda; 3, la tercera; 7, la cuarta; y, 6, la quinta. En cuanto a la rima, Vallejo ha optado por agrupar los versos bajo la preeminencia de la consonante, secundada por la asonante y liberalizando la composición, al incluir algunos versos sueltos.

Desde otro punto de vista, examinando el poema como discurso, presenta la estructura clásica de éste:

- a) *Introducción*, contenida en la primera estrofa;
- b) *Cuerpo temático*, que desarrolla las ideas sobre la justicia a lo largo de la segunda y cuarta estrofas;
- c) *Síntesis*, lograda en la quinta estrofa, armada con la reiteración de las ideas expuestas en la primera y segunda estrofas.

Dentro de este esquema, la tercera estrofa cumple una función fática, conforme la define Pierre Guiraud (*La semiología*, Siglo XXI editores, 13a. ed., México, 1986); es decir, interrumpe el discurso para llamar la atención del lector, afirmar y mantener la comunicación. Contiene una exclamación, una invocación. Sirve, además, como tránsito de la tercera persona usada hasta la segunda estrofa, a la primera persona gramatical, con la cual Vallejo estructura la cuarta y quinta estrofas.

"El pan nuestro" comienza con una referencia tácita a la injusticia social. El que unos pueden tomar el desayuno y otros no, es un claro signo de desigualdad que genera tristeza y dolor. Peor cuando impresiona que esta situación persevera; exhibe trazas de durar.

Frente a este trance el poeta reacciona queriendo corregirla. Siente primero el impulso de identificar a los agraviados por el trato injusto para luego compensarlos, dándoles precisamente lo que les falta y se les debe, que es el pan, todavía no cualquier pan, sino el pan fresco, además entregado con amor, con adhesión

afectiva. En este afán de reparación hasta puede saquear al rico, tomar de él el exceso para equilibrar, entregándole al pobre. Considera que con esta conducta no comete ninguna falta, que estaría perdonado por Dios.

De esta enunciación impersonalizada, arropada en la tercera persona gramatical, se aparta del conjunto para individualizarse, para ponerse en forma concreta y directa en el primer plano. Ahora es ya él, en primera persona gramatical, el que se ha apropiado de lo que le correspondía a otro y naturalmente lo motiva nuevamente a compensar, a dar.

Apreciando técnicamente el texto a partir de las nociones de justicia, conviene precisar que este poema plantea una preocupación angustiante, obsesiva de Vallejo por no ser injusto.

Como se ha visto, la justicia es el ideal realizable en la conducta. Por lo tanto exige una relación por lo menos entre dos sujetos, ya sean grupos o individualidades, o en forma mixta también. En "El pan nuestro" Vallejo es el sujeto activo, inicialmente refundido en un conjunto que lo expresa con la tercera persona gramatical; y, luego, singularizado, bien afirmado, identificado nítidamente con el yo; es decir, con la primera persona gramatical. El sujeto pasivo de esta relación es innominado, no conocido; pero real. Es también un grupo calificado genéricamente con la palabra *pobres*. La relación es injusta. Unos, los ricos, disfrutan de lo que le es debido a toda persona: el alimento, la comida; pero los pobres no tienen lo que les corresponde, por lo tanto, son la parte agraviada, la parte afectada.

En un segundo momento, se desprende del conjunto y se auto-inculpa. Toma conciencia que todo lo que él tiene es ajeno y con su advenimiento al mundo, ha desplazado a otro, le ha quitado a otro lo que le correspondía. Su tribulación por este comportamiento injusto, aunque inocente e involuntario, lo impulsa al resarcimiento del daño. Quiere indemnizar al agraviado, pero no lo conoce, no sabe quién es. Esta falta de identificación del agraviado no lo

ataja e irá en busca de ellos para pedirles perdón y devolverles todo y compensarlos además con mucho amor, mucho afecto.

Se trata, pues, de una violación de la justicia distributiva. A unos les ha tocado más y a otros menos en la repartición. El llega al mundo a conformar el grupo privilegiado; pero no lo hace feliz. Por el contrario, se siente injusto. Percibe que él ha despojado a otro, se ha apropiado de lo que es debido al otro y este sentimiento lo atormenta, lo lleva a la autoinculpación. Alcanza el sosiego necesario al prodigarse, al darse a los demás devolviendo lo ajeno y otorgando lo suyo para establecer el equilibrio, la proporcionalidad en el reparto.

## 6.2 *Poema XXIII de Trilce*

Según Juan Espejo Asturrizaga (*César Vallejo, itinerario del hombre*, Librería-Editorial Juan Mejía Baca, Lima, 1965) este poema habría sido escrito en 1918. No fue publicado antes. Su versión aparece en el libro, probablemente pulido, perfeccionado en relación a la versión conocida por los amigos.

El texto consta de 33 versos distribuidos en 5 estrofas: 2 la primera; 5 la segunda; 6 la tercera; 11 la cuarta y 9 la quinta. Es el siguiente:

Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos  
pura yema infantil innumerable, madre.

Oh tus cuatro gorgas, asombrosamente  
mal plañidas, madre: tus mendigos.  
Las dos hermanas últimas, Miguel que ha muerto  
y yo arrastrando todavía  
una trenza por cada letra del abecedario.

En la sala de arriba nos repartías  
de mañana, de tarde, de dual estiba,  
aquellas ricas hostias de tiempo, para  
que ahora nos sobrasen



cáscaras de relojes en flexión de las 24  
en punto parados.

Madre, y ahora! Ahora, en cuál alvéolo  
quedaría, en qué retoño capilar,  
cierta migaja que hoy se me ata al cuello  
y no quiere pasar. Hoy que hasta  
tus puros huesos estarán harina  
que no habrá en qué amasar  
¡tierna dulcera de amor!,  
hasta en la cruda sombra, hasta en el gran molar  
cuya encía late en aquel lácteo hoyuelo  
que inadvertido lábrase y pulula ¡tú lo viste tanto!  
en las cerradas manos recién nacidas.

Tal la tierra oirá en tu silenciar  
cómo nos van cobrando todos  
el alquiler del mundo donde nos dejas  
y el valor de aquel pan inacabable.  
Y nos lo cobran, cuando, siendo nosotros  
pequeños entonces, como tú verías,  
no se lo podíamos haber arrebatado  
a nadie; cuando tú nos lo diste,  
¿di, mamá?

Para los efectos de nuestro análisis, este es un poema dialogal  
en el que el poeta conversa en soledad con su madre ya muerta  
sobre la injusticia que padece.

El texto, entonces, aparece redactado en dos tiempos para  
resaltar el contraste entre la felicidad y el sufrimiento; entre el  
bienestar signado por el amor igualitario que prodiga la madre en  
el hogar y el padecimiento de la desigualdad acosante e injusta,  
imperante en el seno de la sociedad. El poeta confronta el pasado  
hermoso de la infancia con el presente desequilibrado de la adultez  
que le toca vivir. El puente entre este tiempo actual y el pasado es  
la madre, a la cual recrea, la resucita, le vuelve a dar vida a través  
del recuerdo, como prodigadora, como distribuidora de amor. La  
recuerda, la evoca, la recrea para nutrirse de fuerza espiritual para



soportar la injusticia. De tal manera que la madre es el modelo de justicia y de justicia distributiva.

Ahora es él el que padece la injusticia sumido en una gran impotencia, en una minusvalía para combatirla. Es el agraviado. El sujeto agente es la sociedad.

La injusticia consiste en la cobranza del "alquiler del mundo"; es decir la imposición del sufrimiento innecesario en tanto que tiene derecho a la felicidad. Y le cobran el «alquiler» sobre lo que le pertenece, por lo que le es suyo y le fue dado por su madre. La otra agravante está en que él no ha arrebatado a nadie nada; todo lo que posee es de él y mucho menos pudo haber obrado en contra de otros porque era y es menor de edad; es decir, incapaz jurídico de actuar con intención de hacer daño a otro. Lo dramático radica en que la sociedad actuando injustamente le priva del bienestar y de la felicidad que le corresponde y se ve obligado a pagar con sufrimiento por su permanencia en este mundo; es decir, por su vida, que es sólo suya, inalienablemente suya y que debe ser respetada por los demás.

### 6.3 *"Piedra negra sobre una piedra blanca"* de Poemas humanos

De este libro póstumo (París, 1939) se ha preferido este texto en el que se reedita de modo expreso, el tema de la justicia. Apreciémoslo literalmente:

Me moriré en París con aguacero  
un día del cual tengo ya el recuerdo.  
Me moriré en París —y no me corro—  
tal vez un jueves, como es hoy, de otoño.

Jueves será, porque hoy, jueves, que proso  
estos versos, los húmeros me he puesto  
a la mala y, jamás como hoy, me he vuelto,  
con todo mi camino, a verme solo.

César Vallejo ha muerto, le pegaban  
todos sin que él les haga nada;  
le daban duro con un palo y duro

también con una soga; son testigos  
los días jueves y los huesos húmeros,  
la soledad, la lluvia, los caminos...

Vallejo nos sitúa frente a un soneto endecasílabo con rima asonante, de combinación flexible, pues en la primera estrofa uniforman sus terminaciones el verso 1 con el 2 y el 3 con el 4; en la segunda estrofa: el verso 1 con el 4 y el 2 con el 3. En los tercetos, el verso 1 con el 2 del primer terceto, el 3 del primer terceto con el 2 del segundo terceto, y el 1 con el 3 del segundo terceto.

Vallejo nos pone, otra vez, ante el uso de la tercera y primera personas gramaticales; pero en ambos casos referidas al mismo personaje, al mismo sujeto textual. De la misma manera procesa el tiempo verbal: comienza con el futuro "me moriré" reiterados y "será"; del cual pasa al presente: "tengo", "corro", "proso", para luego arribar al pasado: "he puesto", "he vuelto", "ha muerto", "pegaban". Ya entre los pretéritos perfecto e imperfecto, intercala dos expresiones en presente: "haga" y "son", con las cuales se propone dar la sensación de continuidad, de hecho constante, aclarando que el verbo hacer en su forma "haga" estaría gramaticalmente en modo inadecuado, pues correspondería antes que indicativo, el subjuntivo en pretérito pluscuamperfecto o hasta imperfecto; pero esta opción hubiera impresionado como acción acabada y, por lo tanto, debilitaba la idea de la injusticia. En cambio, el presente de indicativo reviste el tono de fuerza, de énfasis y de durabilidad, persistencia. Aun la métrica reclamaría el pluscuamperfecto de subjuntivo que arrojaría un endecasílabo cabal frente al texto del poema que determina un verso decasílabo.

Conviene observar la secuencia de los hechos en el tiempo. No parte del pasado al presente y de allí al futuro. Vallejo ha optado por lo contrario: parte del futuro y de él se desprenden el presente y el pasado; es decir, comienza por lo que debe ser el final, modificando la relación causa a efecto.

La idea alusiva a la justicia conmutativa se localiza en los dos tercetos. Porta el mensaje de la injusticia. El es uno de los sujetos de la relación injusta. Es el sujeto pasivo, el que sufre el acto injusto. El sujeto activo está expresado en "todos"; es decir, cada una de las personas que tratan directa o indirectamente con Vallejo. Mientras él obra bien con ellos; esto es, "sin que él les haga nada", los otros "le pegaban"; vale decir, le hacían daño. El, entonces, padece un intercambio desigual: prodiga bien, o mejor dicho, no hace ningún mal que los afecte, en tanto él recibe daño y con crueldad, con ensañamiento, además, en forma sostenida, permanente, como lo sugiere el adjetivo-sustantivado "duro" y luego "palo" y "soga", dos instrumentos de castigo. Consecuentemente, la idea de la injusticia incorpora la nota de haber castigado a un inocente, de haber damnificado a un inocente que rehusa defenderse; se aviene a ser tratado injustamente, porque se enfrenta a una actitud agresiva permanente y porque la liberación está en la muerte. La muerte, pues, le pondrá fin a la injusticia, lo salvará, dejando el remordimiento en sus ofensores.

Acerca de la injusticia que lo agobia no sólo quedará su palabra. Su testimonio se ve reforzado por los testigos. Hay quienes han presenciado el trato desigual del que es y ha sido objeto, pero también de su inocencia y su actitud inerme y resignada que le impide devolver el daño con otro daño. Los testigos no son personas porque ellas están incluídas en el sustantivo "todos"; los testigos son, merced al animismo, los días, la soledad, la lluvia, los caminos y, finalmente, por metonimia, los huesos húmeros.

"Piedra negra sobre una piedra blanca" fue escrita en 1936, tiempo en el que "Vallejo escribe comparativamente más poemas que en los años anteriores", según confesión de su viuda Georgette de Vallejo (*Apuntes biográficos sobre poemas en prosa y poemas humanos*, Moncloa editores, Lima, 1968, p. 11). Sin embargo, otros estudiosos (Luis Alberto Sánchez y Juan Larrea, en particular) adelantan la composición a unos diez años antes, más o menos.

#### 6.4 "Himno a los voluntarios de la República"

Es el poema I de *España, aparta de mí ese cáliz*. Su texto consta de 176 versos. Esta extensión nos releva transcribirlo íntegramente. Optamos, entonces, por detener nuestra atención en la parte alusiva a la justicia:

¡Constructores  
agrícolas, civiles y guerreros,  
de la activa, hormigueante eternidad; estaba escrito  
que vosotros haríais la luz, entornando  
con la muerte vuestros ojos;  
que, a la caída cruel de vuestras bocas,  
vendrá en siete bandejas la abundancia, todo  
en el mundo será de oro súbito  
y el oro,  
fabulosos mendigos de vuestra propia secreción de sangre,  
y el oro mismo será entonces de oro!

¡Se amarán todos los hombres  
y comerán tomados de las puntas de vuestros pañue-  
[los tristes  
y beberán en nombre  
de vuestras gargantas infaustas!  
Descansarán andando al pie de esta carrera,  
sollozarán pensando de vuestras órbitas, venturosos  
serán y al son  
de vuestro atroz retorno, florecido, innato,  
ajustarán mañana sus quehaceres, sus figuras soñadas-  
[y cantadas!

¡Unos mismos zapatos irán bien al que asciende  
sin vías a su cuerpo  
y al que baja hasta la forma de su alma!  
¡Entretejiéndose hablarán los mudos, los tullidos an-  
[darán!

¡Verán, ya de regreso, los ciegos  
y palpitando escucharán los sordos!

¡Sabrán los ignorantes, ignorarán los sabios!  
!Serán dados los besos que no pudisteis dar!  
¡Sólo la muerte morirá! ¡La hormiga  
traerá pedacitos de pan al elefante encadenado  
a su brutal delicadeza; volverán  
los niños abortados a nacer perfectos, espaciales,  
y trabajarán todos los hombres,  
engendrarán todos los hombres,  
comprenderán todos los hombres!"

Como se colige, este poema incuba la idea de justicia en tanto ideal, en tanto aspiración. Se hará realidad con el triunfo revolucionario. Se implantará como consecuencia de éste. Funcionará verdaderamente la igualdad. Cada quien recibirá lo que le corresponde: los enfermos, salud; trabajo para todos; felicidad para todos; solidaridad y amor entre todos. Todos dando y recibiendo lo que le es debido, lo que le corresponde. En buena cuenta, con el triunfo revolucionario advendrá la justicia social.

El sujeto activo es el voluntario; los beneficiarios o sujeto pasivo, todos los hombres, la sociedad en su conjunto. La lucha revolucionaria es el medio para alcanzar el triunfo revolucionario. La justicia social que implanta, dignificará al hombre. Le dará lo que le es negado por el orden injusto pre-revolucionario.

La felicidad que se derivará de la justicia social, pondrá en vigencia el equilibrio; eliminará los extremos contrapuestos; compensará al débil y debilitará al fuerte en pos de la armonía.

En el plano del lenguaje cobra especial importancia los futuros verbales y en el estilístico las reiteradas y bien colocadas antítesis.

## 7. Conclusiones

Queda evidente el singular tratamiento poético que Vallejo ha logrado de la justicia. Sabe situarla en el plano de la conducta

humana antes que en la especulación teórica. La desarrolla aún sin utilizar la palabra justicia o injusticia. Siempre como acto, bien sea justo o injusto. El se incluye como sujeto textual y, por lo tanto, como sujeto de la relación: *activo*, protagonizando involuntariamente la relación injusta al despojar a otros de lo que les pertenece; y *pasivo*, padeciendo, sufriendo la injusticia. Dentro de esta temática, la madre asume el modelo del comportamiento justo y la muerte como la liberadora del sufrimiento por la acción injusta.

Además del acierto en la visión poética de la justicia, confluje en el texto el extraordinario dominio del idioma, su elevado poder de simbolización, la intensidad dramática, el sentimiento de soledad y orfandad que suscitan en el hombre los actos injustos. Por estas características, su poesía proclama la dignificación del hombre, su realización espiritual y moral, mediante la práctica permanente de la justicia tanto en su forma conmutativa y distributiva como también, social.



## VALLEJO, LECTOR POETICO DE DANTE\*

Leopoldo Chiappo  
(Universidad Peruana Cayetano Heredia)

Se requiere la explicación del título. Y eso nos revelará el propósito de esta exposición. Lector es quien realiza de manera asidua y profunda la ennoblecadora actividad de leer. Pero leyente es quien está haciendo de manera actual el acto de descifrar los silenciosos sonidos cifrados en signos diseñados para conservar los pensamientos del autor. Y es así que leer consiste, como escribió Quevedo, "en escuchar con los ojos a los muertos". El leyente, entonces, tiene que adueñarse intelectual, imaginal y emocionalmente del contenido del texto leído, contenido objetivo que sería el pensamiento pensado por el autor. El leyente es un intérprete. Y la eficacia de su operación dependería de la lealtad con que refleja en su conciencia ese contenido. El leyente perfecto reproduce en su pensar el pensar del autor del texto. Es una forma en que el animal humano "ha aprendido a no morir" (Julián Huxley), siendo autor, o resucitado éste por el lector. El lector es el leyente habitual. Y si ama la palabra anidada en los libros es más que un bibliófilo; es, si se me permite el neologismo, un *logófilo*, es decir, un amigo de la palabra, un frecuentador enamorado e inteligente de la palabra alada que la escritura preserva para nuevos vuelos, ya interiores.

Pero un lector poético es algo más que un simple lector y que un riguroso leyente, receptores atentos a la lealtad interpretativa.

---

\* Exposición en el Coloquio Internacional en homenaje a César Vallejo con motivo del Centenario de su nacimiento, organizado por la Pontificia Universidad Católica del Perú, la Universidad de Salamanca y la Embajada de España. Viernes, 27 de marzo de 1992.

Tampoco se trata de que para ser lector poético tengamos que pensar forzosamente en un poeta profesional que lee o que pueda ser acusado de ejercicio ilegal de la poesía. Lector poético es el que en el acto de leer realiza "poiesis", creación. Podría decirse lector "poiésico", para evitar confusiones. Y en esto se distingue del lector común, que en verdad es un lector hermenéutico, intérprete de la voluntad expresiva del autor. El lector poético es un lector constructivo. Es entonces que de un modo profundo, sutil y nuevo la palabra ajena puede ser apropiada y así injertada en la propia creación del lector poético. Es la reverberación del sentido de la palabra leída en la mente del lector creador.

Es de lo que se trata en esta exposición, mostrar cómo Vallejo ha realizado una actividad de lector poético, constructivo, de Dante a partir de dos textos poéticos. Puede verse el contraste con una lectura interpretativa del profundamente místico espíritu dantiano en un texto en prosa y que a la vez revela en Vallejo la marca de una espiritualidad hondamente religiosa. Los textos poéticos son: 1. Del "Himno a los voluntarios de la República"; 2. Del poema "Me viene, hay días, una gana..."; y 3. De la tesis *El Romanticismo en la poesía castellana*. Sobre los textos 1 y 3 le debo a Ricardo González Vigil el hecho de haberme llamado la atención sobre ellos. Respecto al texto 2, agradezco a Roberto Paoli la carta que me enviara desde Florencia en la que me señala en su libro *Mapas anatómicos de César Vallejo* el lugar en que veo confirmada mi visión del texto vallejiano.

Comenzaremos por el texto de la tesis de Vallejo. Se trata del amor, del gran amor. El mismo que encendía a Dante. Como hace notar González Vigil "La concepción dantesca (o dantiana) del Amor, según Vallejo, remite a la noción platónica de "nostalgia" del Cielo (Topus Uranus) y al proceso de rememorar la visión que tuvimos de las Ideas antes de nacer y que permanecía como "olvidada" dentro de nosotros (en nuestro "seno")"<sup>1</sup>. Vallejo

---

1. Ricardo González Vigil, *Retablo de autores peruanos*. Lima, Ediciones. Arco Iris, 1990, p. 344.

penetra en la esencia del eros amoroso en Dante, el amor beatificador de la beatificadora, Beatrice, Beatriz. Estas son las palabras de Vallejo, en su tesis universitaria de 1915, en su inicial juventud: "es una llama del amor de Dios, bajada al espíritu de la humanidad para enaltecerla e iluminarla, para vivificarla, manteniendo encendido el sentimiento de una ventura remota, de un paraíso celestial [...] Y este sentimiento de un amor puro, bendito por la mano de Dios, atraviesa la tierra como soplo de consuelo, haciendo vivir al hombre la nostalgia infinita por el Empíreo". Según Vallejo, esta noble y dolorosa vivencia del amor es la que, textualmente dice, "inspirara al verbo dantesco", y añade, "porque mientras más se descubre un aliento de cielo en él, más intensa y conmovedora es la atracción a la Gloria celestial, y es más triste y tormentoso hacer el viaje por la tierra, atravesar la cárcel mundanal..."<sup>2</sup>. Vallejo, quizá aún no cumplidos los 23 años, ha penetrado hondamente en el eros amoroso que inspira la palabra poética de Dante. Y es en esa misma nostalgia infinita que le hace exclamar años después, en su poema "La cena miserable": "Y cuándo nos veremos con los demás, al borde / de una mañana eterna, desayunados todos". Palabras aladas que rompen como una saeta lanzada hacia lo alto, una saeta de amor, la cúpula de la cerrazón en la "cena miserable", la de la "cárcel mundanal": de la que hablara en su juventud universitaria. "Nostalgia del Empíreo", dolor del retorno, anhelo pesoso y dulce, esperanzado de volver al lugar sin lugar, al horizonte ya sin horizonte, el Empíreo, el último cielo, más allá de las últimas estrellas y del confín mismo del gran cuerpo material del universo y a cuya llegada Beatriz transfigurada en su casi suprema belleza le anuncia a Dante: "... Noi siamo usciti fore / del maggior corpo al ciel ch'è pura luce, / luce intellettuale, piena d'amore, / amor di vero ben, pien di letizia, / letizia che trascende ogni dolzore" (Par. XXX, 38-42)<sup>3</sup>. Dante y Vallejo, desde la cerrazón del exilio te-

2. Vallejo, *El Romanticismo en la poesía castellana*. 2a. ed. Lima, Juan Mejía Baca y P.L. Villanueva Editores, 1954, pp. 26-27.

3. Dante y Beatriz emergen del noveno cielo, la frontera material del universo, el cristalino, y dice: "Nosotros hemos salido afuera del gran cuerpo al cielo que es pura luz, luz intelectual plena de amor, amor de verdadero bien pleno de felicidad, felicidad que trasciende todas las dulzuras" (Par. XXX, 38-42).

rrestre, han abierto la eternidad, el ámbito infinito del ser, con las llaves leves de la palabra poética. Vallejo, desde la "cena miserable" de esta vida, donde estamos sumergidos en el clamor ("hasta cuándo estaremos esperando lo que no se nos debe... hasta cuándo este valle de lágrimas..."), desde esta tumba del tiempo nos ha abierto con palabras (aire noético) la visión de un paisaje transmortal donde estaremos todos al borde de una mañana eterna, ya sin hambre, sin nostalgia, sin penuria, desayunados de plenitud. Y Dante, desde la "ínfima laguna del universo" (Par. XXXIII, 22-23) hasta el Empíreo, añorado por Vallejo, ámbito transuniversal de pura luz, de pleno amor, de verdadero bien, de leticia que supera todas las dulzuras de la vida. Quizás ambos, Vallejo y Dante, han realizado la idea, en el misticismo persa de la angelología avicénica y que se remonta a los neoplatónicos, del ángel: "hermenéuta del silencio divino"<sup>4</sup>.

Buscando en *España, aparta de mí esta cáliz*, por indicación, también, de Ricardo González Vigil, encuentro en el texto del Poema I, "Himno a los voluntarios de la República", estas palabras: "Proletario que mueres de universo, ¡en qué frenética armonía / acabará tu grandeza, tu miseria, tu vorágine impelente, / tu violencia metódica, tu caos teórico y práctico, tu gana / *dantesca*, españolísima, de amar, aunque sea a traición, a tu enemigo"<sup>5</sup>. Aquí Vallejo ha incorporado la primigenia experiencia de lo grandiosamente dantesco, la palabra misma, dentro del tejido poético de su creación. Y con ello la palabra queda aséptica y bellamente redimida de toda contaminación vulgar y parcial. Es que en Vallejo lo "dantesco" asume proporciones de lo grandioso, sublime, intenso y profundo. Se trata del *amor*, más aún, de la *gana*, es decir de la *gana de amar*, más aún intenso, más aún profundo, más aún sublime, de la *gana de amar, aunque sea a traición, a tu enemigo*. Pues no es una gana cualquiera (aunque en el castellano peruano "gana" es un querer fuerte, un querer que viene de adentro, como del corazón, de las entrañas o,

4. Henry Corbin, *Avicenna and the Visionary Recital*, Bollingen Series LXVI, Pantheon Books, New York, 1960.

5. César Vallejo, *Obra poética completa*, Edición con facsímiles, Francisco Moncloa, Editores, Lima, 1968.

como quien dice, de los genitales, de los cojones en el caso del macho); se trata de una gana nada menos que *dantesca* de amar. Y recordamos las palabras de su tesis juvenil: "... es una llama de amor de Dios, bajada al espíritu de la humanidad para enaltecerla e iluminarla, para vivificarla...". Es, escribía Vallejo, años antes, "ese amor que inspira al verbo dantesco". Es con esta, con esta concepción noble, profunda e intensa que Vallejo tiene del amor dantesco y de lo dantesco de la gana de amar que hay que entender esta amar "aunque sea a traición", es decir, amar como sea, este amar, esta gana de amar "a tu enemigo", es decir, amar universalmente. Este amar dantesco, este amor proletario, lava a lo dantesco de su connotación monstruosa, horrenda, exclusivizada en el infierno que es el hampa miserable y abyecta de la vida humana deshumanizada, desespiritualizada, desamorada. Gana dantesca de amar es el gran amor que humaniza al hombre, desbestializándolo. En verdad, lo diviniza.

Hay otro texto en el que se muestra con aún más diáfana claridad que Vallejo es el lector poético de Dante<sup>6</sup>. Se trata de uno de los *Poemas humanos*, aquél que se inicia con "Me viene, hay días, una gana ubérrima". Y allí la palabra "Dante" aparece entretejida en la textura del poema. Es decir, la palabra "Dante", al incorporarse en el universo verbal de ese poema, se transfigura en palabra poética. Y así ya queda iluminada, como veremos inmediatamente, desde un rico y profundo significado propio que asume al insertarse en el contexto de las palabras. En esa iluminación emerge el rostro humano y poético de Dante, encubierto en el fondo de cada uno de nosotros, hombres que así aspiramos a ser humanos.

Transcribimos del Poema vallejiano lo esencial para nuestro tema:

---

6. Leopoldo Chiappo, *Escenas de la Comedia*, Vol. I, págs. 116-121, Vol. II, págs. 391-392, UPCH y CONCYTEC, Lima, 1987-1988. Ricardo González Vigil, Dominical/19 de *El Comercio*, Lima, 12 de julio de 1987. Roberto Paoli, *Mapas anatómicos de César Vallejo*, Messina-Firenze: D'Anna, 1981, págs. 99-100. Leopoldo Chiappo, "Dante y Vallejo", *La República*, 8 de abril de 1984.



"Me viene, hay días, una gana ubérrima, política,  
de besar al cariño en sus dos rostros,  
y me viene de lejos un querer  
demostrativo, otro querer amar, de grado o fuerza,  
al que me odia, al que rasga su papel, al muchachito,  
a la que llora por el que lloraba".

Desde el inicio el poema se abre de par en par en una intensa expansión amorosa. Hasta la palabra "política" asume su profundo significado amoroso, social, solidario, redimida poéticamente, creadoramente, de su sórdida significación habitual de turbio manejo de mezquinas ambiciones e intereses y elevada a la "gana ubérrima de besar". La política como acción práctica del amor y no como voluntad del poder como fin en sí mismo para los frecuentes hombres vulgares que la desvirtúan.

Es en este contexto de amor efusivo que aparece el texto:

... da ganas de besarle  
la funda al cantor,  
y al que sufre, besarle en su sartén,  
al sordo, en su rumor craneano, impávido;  
al que me da lo que olvidé en mi seno,  
en su Dante, en su Chaplín, en sus hombros..

Y todo ello en un:

¡Ah querer, éste, el mío, el mundial,  
interhumano y parroquial, provecto!

Debe sentirse inteligentemente a fondo esto de "provecto" del querer para ser ampliamente "mundial", intensamente "interhumano" e íntimamente "parroquial". *Provecto*: "maduro, entrado en años, antiguo, adelantado o que ha aprovechado en alguna cosa". No es, pues, un querer nuevo, reciente, una *gana* volátil, sino como el vino de solera, añejo ("los viejos amadores, que son los ya ejercitados y probados... son como el vino añejo" escribió el poeta de los supremos San Juan de la Cruz). Es el *querer provecto* de nuestro Vallejo.



"Ganas de besarle... en su Dante...". Ya Boccaccio había observado que Dante, hipocorístico con el cual se ha immortalizado Durante Alighieri, quiere decir "el que da", es decir, se trata (tanto en italiano como en castellano) del participio activo del verbo "dar". Y en ello veía lo mismo que a Dante le gustaba ver según el gusto medieval de que "nomina sunt consequentia rerum", es decir, que los nombres de las personas tienen una relación estrecha con sus vidas, el destino de cada uno tiene una secreta vinculación significativa con el nombre y su etimología. Vallejo, con intuición poética y finísima sensibilidad para la palabra, rescata la significación del nombre propio del poeta Dante, insuflándole el sentido dinámico del verbo activo participial "dante", "quien da", el "dador", el que "siempre está dando", "donador", fuente incesante de la palabra poética, redentora del animal humano enclavado en la tristeza de la vida, en la "cena miserable". En la fuerza generosa del nombre-verbo "Dante" se reafirma y reaparece la intensa expansión amorosa con que se abre el poema (la "gana ubérrima, política de besar...")<sup>7</sup>.

Surge la pregunta: ¿De qué es "dante" Dante? Es decir, el poema dice de las "ganas de besar...". Recordemos las palabras del poema: quien es besado *en su sartén* es alguien que sufre ("y al que sufre besarle en su sartén"), y así el beso es al que sufre en su misma situación de sufriente, en el freidero de su dolor, "en su sartén". Y el beso es al "cantor", en la bufanda que lo abriga de su mal y de su frío y que, a pesar de ello, respondiendo noblemente a su mal y a su frío, canta. Repetimos la pregunta: ¿De qué es "dante", Dante? ¿En qué consiste la donación? Quien es besado en su sartén es alguien que sufre, quien es besado *en su Dante*, es decir, en su ser noblemente donante, es quien me da, no cualquier cosa, secundaria, superflua o accidental, sino nada menos y precisamente lo que es lo más importante, que es la donación de aquél quien *"me da lo que olvidé en mi seno"*. Nótese la vinculación en-

---

7. Roberto Paoli había tratado en el mismo sentido el uso de la palabra "Dante". Transcribo: "tema de donación, de la ayuda de la ofrenda de amor que regula todo el poema" (*Op. cit.*, pág. 99). Y en la página siguiente: "Dante hipocorístico de Durante, pero percibido como donante" (*Op. cit.*, pág. 100).

tre "me da" y "Dante" y con ella esencialmente esto: ser el poeta Dante y, al mismo tiempo, "al que me da", identificados en el carácter supremo y único de la donación fundamental de la existencia: darme lo que olvidé en lo más profundo de mí mismo, en mi propio ser, en mi penetral, "*en mi seno*".

Pero ¿quién es este Dante de Vallejo? ¿Dónde está? Evidentemente se trata de Dante mismo, del poeta florentino, del autor de la *Comedia* luego llamada *divina*, del hombre que amó a Beatrice Portinari y que cumplió la promesa "di dicer di lei quello che mai non fu detto d'alcuna"<sup>8</sup>. Pero el poeta Dante entendido como quien en tanto donante, dante, puede en quien se aloja *darnos* lo que habíamos olvidado, lo que estaba cancelado, perdido, no en cualquier parte, ni siendo cualquier cosa adjetiva o adventicia, sino lo esencial de nuestro ser en lo más profundo de nuestro ser y que es *nuestro ser propio*. Se trata de pensar en la alternancia fundamental de la existencia humana: olvidar y recordar, enajenarse y apropiarse a sí mismo, descuidarse de sí *desviviéndose* y, lo contrario, recordar lo olvidado, cuidar de sí mismo, *viviendo*, sí viviendo auténticamente, sin falsificarse, sin deformarse, encontrando la forma viva del propio ser que se desarrolla viviendo desde sí mismo, desde la entraña, desde el propio seno. Entonces, quien es el donante por excelencia es quien me despierta lo olvidado en tanto olvido esencial. ¿Y qué puede ser asunto de olvido esencial? Únicamente lo que pertenece entrañablemente a nosotros mismos en cuanto potencia de vivir genuinamente y cuyo olvido es el desviarse por todo lo que no merecía la pena de vivir. La suprema donación de un donante por excelencia no podía ser otra cosa que eso: el rescate de lo olvidado, de lo que ya no sabíamos siquiera que habíamos perdido por habernos estado entregándonos a otras cosas que nos sacaban de nuestro ser, desfigurándolo.

---

8. "Yo espero decir de ella aquello que jamás fue dicho de ninguna mujer". Dante, *Vita Nuova*, XLII, Aldo Garzanti, Editore, gennaio, 1977. Con una guida a la lettura di Edoardo Sanguinetti, Note a cura di Alfonso Berardinelli.

Y queda la otra pregunta: ¿dónde está este Dante de Vallejo? Pregunta que equivale a preguntarse: ¿En quién se aloja este Dante profundo visible en el Poema de Vallejo? Volvamos al sentido del poema. La gana ubérrima y política de besar, este querer mundial, interhumano y parroquial, provector, que viene desde el cimiento, son una *gana* y un *querer* que desbordan de intensidad, de grandeza y de ternura ("al que suda, al que pasa, al que sacude su persona en mi alma..." y "quiero acomodarle al que me habla su trenza, sus cabellos al soldado"). Y entonces vemos con claridad súbita de intelección apuñaleante, honda y sublime que ese "querer demostrativo", esa "gana" abundante riquísima, en suma, ese amor humano transfigurado en efusión divina, se dirigen al hombre, a todos los hombres, a cada hombre, y con dulzura y desgarramiento infinitos, el amor de un Dios hecho Hombre o del hombre divinizado en nobleza de amar. Vallejo nos dice, en el mismo poema, que quiere plancharle directamente un pañuelo al que no puede llorar, lavarle al cojo el pie; es decir, esta inmensa ternura de amor grande, esta grandeza de amor, esta magnanimidad se extiende a todos y encarna como flecha incendiada de amor precisamente en el punto medular, en el hondón de cada hombre, incidiendo en lo que le es peculiar, propio. Y así el beso al que sufre "en su sartén" y a cada hombre, a todos los hombres que tienen la generosa e innata capacidad de donarnos el recuerdo de lo que habíamos olvidado, el beso es "en su Dante, en su Chaplín, en sus hombros" (Vallejo agregó estas palabras completando el suspenso aún inacabado del anterior verso ya mecanografiado, tal como aparece en el facsímil del autógrafo de la edición de Francisco Moncloa).

¿Quién es Dante, entonces? ¿Dónde está, pues? Dante es la grandeza que está en cada hombre. Dante es el exiliado, el sufriente, el angustiado, el amante que llevamos dentro y gracias al cual todos tenemos la capacidad de despertar en nuestros humanos hombres humanos lo que habían olvidado en su seno, es decir, la capacidad de vivir desde sí mismos, desalienados. Son los hombres, compatriotas de amor, para quienes bien podría inventarse la palabra, hombres *almados* (oigamos bien, no armados ni desalmados, sino *almados*, mis compatriotas). Pues el que nos ama es nuestro Dante, el que nos despierta lo que habíamos olvidado en nuestro seno,

nos hace vivir y ya no nos desvivimos más. Me dona la única, la verdadera donación: el recuerdo de mi olvido entrañal. Todo otro regalo no es sino el rito, el símbolo, la liturgia cotidiana del sagrado regalo que me da quien me ama y que puedo dar a quien amo.

Estaría tentado a repetir que la palabra "Chaplín" afina de tristeza y humor recóndito el puente que lleva de "Dante" a sus "hombros". Pero, después de la observación de Ricardo González Vigil, retiro la palabra "matiz" y suscribo la opinión suya de que "el verso de Vallejo no hace que Chaplín dependa de Dante, no lo reduce a un matiz suyo; más bien los torna equivalentes en la acción de dar, de entregarse amando, de servir de hombros para sostener al prójimo"<sup>9</sup>. Sí, es verdad, los "hombros" que sostienen al prójimo y con entera nobleza, pues es, con la imagen del *cargar a pesar de todo*.

En suma, el *quién* y el *dónde* de la palabra "Dante" en el poema de Vallejo adquiere una doble significación: la personal, el poeta; la universal, todos los hombres. Actualmente los *almados*, potencial y esperanzadoramente los *pre-almados* y, quizá, los *desalmados*, también. Dante es el poeta de la realización suprema, donador de beatitud infinita, conocedor de todos los dolores y miserias humanas. Dante es el poeta de "l'amor che move il sole e l'altre stelle" (Par. XXXIII, 145). Hombre es Dante, como todo hombre, de una u otra manera quebrado y fecundo en el exilio. No estatua, sino habitante secreto en el penetral del hombre, de todos los hombres, de cada hombre, cuya capacidad ubérrima de amar despierte en cada amigo-hombre lo entrañablemente olvidado, saber vivir desde sí mismo, auténticamente. Dante y Vallejo, Vallejo y Dante, hombres ambos, ambos hombres quebrados y fecundos en el exilio, como es destino del hombre humano. Vallejo y Dante, Dante y Vallejo, ambos poetas, hermenéutas del divino silencio, como el ángel de Avicena, el sabio persa. Ambos, Dante y Vallejo, Vallejo y Dante, dignos de ser llamados, cada uno, "poeta sovrano", "signor dell'altissimo canto / che sovra li altri com' aquila vola" (Inf. IV, 88, 95-96). Y, en verdad, Dante y Vallejo, Vallejo y Dante, dos cumbres de la verdadera humanidad.

---

9. González Vigil, *Op. cit.*, p. 344.



# ESPAÑA, MADRE DE UN MUNDO NUEVO

Ricardo González Vigil  
(Pontificia Universidad Católica del Perú)

*España, aparta de mí este cáliz* no sólo es la obra literaria que con mayor hondura y genialidad abordó la cruenta —pavorosamente cruenta: más de un millón de muertos— guerra civil española<sup>1</sup>; sino el canto máximo que en el siglo XX haya tenido España, en sus rasgos esenciales como pueblo y como tradición cultural, así como en la misión histórica que le ha tocado desempeñar en la trayectoria de la humanidad<sup>2</sup>.

Cabe sentir sorpresa al saber que su autor era un mestizo por donde se lo mire: en sus ancestros (sus dos abuelos eran sacerdotes españoles y sus dos abuelas indias descendientes de la cultura chimú), en sus facciones (casi un huaco o ceramio prehispánico, casi un bloque de piedra andina), en su lenguaje (un idioma español teñido de pronunciación local y giros expresivos regionales) y en sus valores culturales (sincretismo entre lo «andino» y lo «occidental»). Al respecto, citemos la reacción de Jorge Guzmán, en un libro que estudia con agudeza el mestizaje de Vallejo, esclareciendo aspectos centrales de su obra poética:

"Resulta un poco aperplejante encontrar en estos poemas esta expresa apología de lo español. No es fácil comprender cómo unos textos que pro-

- 
1. Téngase en cuenta que existen valiosos textos de autores de la talla de Pablo Neruda, Nicolás Guillén, Miguel Hernández, Rafael Alberti, León Felipe, Bertolt Brecht, Georges Bernanos, George Orwell, Stephen Spender, W.H. Auden, Arthur Koestler, etc.
  2. Sobre el *ser* y la *misión* de España también existe una abundante producción literaria de calidad, en autores de la Generación del 98 y posteriores a ella.

ducen un hablante marcado por los semas *no blanco*, y *peruano* e *izquierdista* producen al mismo tiempo una significancia tal que lo hispánico sea en ellos tan positivamente marcado. Esto es diferencial de estos textos y los aproxima a los poemarios de Gabriela Mistral (con los cuales por lo demás tienen muchas otras y sorprendentes coincidencias) y a los de Nicolás Guillén. No es común entre nosotros que se tenga simultánea estimación de lo español y de lo indio. En alguna otra parte he notado que quizá los latinoamericanos seamos los únicos mestizos de la tierra en cuyo código está incorporado el desprecio de nuestros dos abuelos, el indio y el español. Y ello es monstruosamente natural. Si estamos siendo semióticamente blancos ¿qué más normal que apreciar a los nórdicos y despreciar a los españoles, que perdieron en la pugna histórica contra los angloparlantes y, encima, han venido a llevar la marca de la derrota sobre la piel morena? y ¿cómo se podría no agonizar de vergüenza ante el ancestro indio? Si estamos siendo no blancos ¿cómo escapar al odio y al desprecio moral por el pueblo europeo que, rezándole al Dios del amor, invadió a los indios y, reduciendo, los redujo a su estado actual?"<sup>3</sup>.

Para acrecentar la perplejidad, Vallejo es un mestizo que se

- 
3. Jorge Guzmán Ch., *Contra el secreto profesional. Lectura mestiza de César Vallejo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1991; p. 135. Es cierto que, entre los mestizos hispanoamericanos, no resulta común la estimación de lo indio y de lo español a la vez. Pero la actitud de estimación —con mucho de reconocimiento o de reivindicación— aflora en varios de nuestros mejores escritores (en las letras peruanas, basta citar al Inca Garcilaso, Espinosa Medrano "El Lunarejo" y Ciro Alegría, con "prendas" que celebrar en la parte india y la parte española de su identidad mestiza), implicando una clara oposición a la postura *desarraigada* —respecto de sus raíces históricas—, frecuentemente afrancesada, anglófila, etc. El principal *texto cultural* que *funda* la identidad nacional del Perú, los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso, consta de dos partes, la primera dedicada a sus antepasados maternos, la segunda, al Perú nacido con la venida de españoles como su padre.



inclina por su parte andina (la más importante en sus años de mayor peso formativo: infancia y adolescencia), en sus dos primeros poemarios: *Los heraldos Negros* y *Trilce*. Hemos examinado el tema en trabajos anteriores<sup>4</sup>. Aquí nos limitaremos a señalar, sintéticamente, la expresión más nítida y concluyente de su identificación con *la raza indígena* o, mejor, con *el pueblo y la cultura del Ande*: la sección *Nostalgias Imperiales* (del libro *Los heraldos negros*), con poemas escritos en 1915-1918, donde hallamos pasajes como los siguientes:

En los paisajes de Mansiche labra  
*imperiales nostalgias* el crepúsculo,  
y lábrase *la raza en mi palabra*,  
como estrella de sangre a flor de músculo.  
(soneto I de "Nostalgias imperiales")

Y la abuela amargura  
de un cantar neurasténico de paria  
*joh, derrotada musa legendaria!*  
("Hojas de ébano")

Oyes? Regaña una guitarra. Calla!  
*Es tu raza, la pobre viejecita*  
*que al saber que eres huésped y que te odian,*  
se hinca la faz con una roncha lila.  
("Oración del camino")

Soy el *pichón de cóndor* desplumado  
por latino arcabuz

.....  
Yo soy la *gracia incaica*  
("Huaco")<sup>5</sup>

- 
4. Véase nuestra edición crítica de la *Obra Poética* de Vallejo (viene a ser el tomo I de sus *Obras completas*); Lima, Banco de Crédito del Perú, 1991. También: *Leamos juntos a Vallejo*. Tomo I: *Los heraldos negros y otros poemas juveniles*; Lima, Banco Central de Reserva del Perú, 1988. Además nuestros prólogos a los tomos II-VII, X, XII y XIV de *Obras completas* de Vallejo; Lima, Editora Perú (diario *La Tercera*), 1992.
5. *Obra Poética*, pp. 119, 126, 135 y 136. Los subrayados son nuestros.

Bastan estos cuatro ejemplos para constatar que, a diferencia del Inca Garcilaso (autor que Vallejo leyó con devoción, aprovechándolo en el material de su novela *Hacia el Reino de los Sciris* y su tragedia *La piedra cansada*, aparte de diversas resonancias en poemas, narraciones y artículos periodísticos), en *Los heraldos negros* Vallejo no proclama orgulloso su condición de mestizo biológico y cultural. Entendamos eso: el dramático y cuestionador mensaje mestizo —proyectado esperanzadamente al futuro— de los *Comentarios reales* (1609 y 1617) había dado paso, con la poesía de José Santos Chocano (con su *Blasón* mestizo en *Alma América*, 1906) y los ensayos de la Generación del Novecientos (la noción de «Perú integral» fundamentada en *La Historia en el Perú* —1910— de José de la Riva-Agüero, complementada por escritos de Ventura García Calderón, Víctor Andrés Belaunde, etc.), a una versión complaciente y engañosamente totalizadora del mestizaje.

Es decir, las teorías del mestizaje, en las dos primeras décadas del siglo XX, más allá de las intenciones conscientes de sus defensores, estorbaron la reivindicación sociocultural (incluyendo lo económico, lo político y lo étnico) del indio emprendida valientemente, con represiones y amenazas mil, por los indigenistas de entonces; y, en consecuencia, favorecieron una imagen dulcificada de factores raciales y culturales que estarían en vías de fusionarse para engendrar, tarde o temprano, el rostro integral e integrador del Perú. No permitían tomar conciencia de la dominación y la marginación que desde el siglo XVI padecían las capas mayoritarias de la población: nativos andinos y amazónicos, negros, cholos, mulatos, inmigrantes asiáticos, etc.

En ese contexto debe ubicarse la renuencia, cuando no rechazo, con que jóvenes que empezaron a darse a conocer hacia 1913-1919 en Lima (Abraham Valdelomar, integrantes de la revista *Colónida* de 1916, intelectuales indigenistas, el adolescente José Carlos Mariátegui, etc.), Arequipa, Cusco, Puno y otras partes del país encararon la óptica del mestizaje propugnada por Chocano y la Generación del Novecientos. Esos jóvenes animarían pronto la estupenda Generación del Centenario, bautizada así por los festejos de la declaración de la Independencia (1921) y la victoria de Ayacucho

(1924). Y el grupo más notable de esa generación no fue otro que la "bohemia" de Trujillo (Antenor Orrego, José Eulogio Garrido, Alcides Spelucín, Víctor Raúl Haya de la Torres, Macedonio de la Torre, etc.), a la que Vallejo se integró en 1915.

El trato con Orrego y los «bohemitos» trujillanos fue decisivo para la maduración literaria e ideológica de Vallejo, patente en la confección de *Los heraldos negros*. César se sumó a la "bohemia" cuando era un poeta incipiente, artísticamente hablando; su horizonte literario se detenía todavía en el Romanticismo, conociendo muy poco de la renovación desencadenada por el Modernismo. Compruébese que su tesis de bachiller, sustentada en setiembre de 1915, no sólo está consagrada al Romanticismo (lamentando que haya decaído el entusiasmo por ese movimiento); sino que subraya el nexo hispanoamericano con España:

"Ligados nosotros a España por vínculos de sangre, idioma, religión e historia, tenemos razón para sentir en nuestro espíritu todo movimiento que se opere en aquel pueblo. Además, en las primeras épocas de nuestra independencia política, el Perú, al igual que los demás países de Hispano-América, ha sido como una mera proyección de las formas de actividad española, porque a pesar de que, al proclamar nuestra autonomía, había alguna cultura de cierta importancia entre nosotros, sin embargo por muchos años no hemos podido ni podemos aún vivir sin dejar de imitar a los pueblos europeos"<sup>6</sup>.

---

6. Vallejo, *El Romanticismo en la poesía castellana*. 2a. ed. Lima, Juan Mejía Baca & P.L. Villanueva Edits., 1954; p. 60. Inclusive, al terminar la tesis, insiste en la necesidad de seguir imitando, haciendo una referencia explícita a la tesis de 1905 de Riva-Agüero (*Carácter de la literatura del Perú independiente*), aunque con una interesante, y crucial, acotación: "no por esto debemos seguir ciegamente, de un modo servil a los maestros, aún ahogando la voz de nuestra raza, de nuestro gusto innato y nuestras costumbres. Raza joven aún, en una naturaleza tan rica y grandiosa, como es la nuestra" (p. 64). Esa "raza joven" ya no se limita al marco de Riva-Agüero de un americanismo con sujeción al idioma español y los valores hispánicos, lo que mejoraría Riva-Agüero, en su tesis de 1910, por un Perú mestizo, pero dando siempre predominio a lo hispánico.

La prédica de Orrego lo instaría a olvidarse de la necesidad de imitar, a lanzarse a la aventura de ex-presarse (sacar afuera) a sí mismo y a su raza, a su pueblo y su cultura. Precisamente, "Aldeana", composición de ambientación andina, recibió los primeros aplausos encendidos de Orrego, quien saludó la revelación de un gran poeta en esos versos de Vallejo; resulta sintomático que "Aldeana" sea el poema más antiguo que César incluyó en *Los heraldos negros*, y que se abocara en 1916-1917 a la plasmación de poemas inspirados en la «raza» indígena, los que conformarían la sección *Nostalgias imperiales*. Junto con ello, Vallejo bebió de nuevas rutas credoras: el Simbolismo francés y el Modernismo hispanoamericano; y se impregnó del clima indigenista e indoeuropeanista que caracterizaría a la Generación del Centenario.

Todo lo cual favoreció que Vallejo sacara a flote su sensibilidad forjada en una infancia feliz, vivida en Santiago de Chuco, al calor de un hogar cristiano con ingredientes del panteísmo andino, en contacto luminoso con la naturaleza (la Pachamama, la Madre Tierra), saboreando las virtudes de una vida con ancestrales costumbres comunitarias (el *ayllu* actuante en las comunidades indígenas).

La visión de la *raza española*, con expresiones fuertemente deterministas y evolucionistas (propias de los modelos franceses de crítica literaria que conocía Vallejo), y estimando que se encontraba en decadencia después del Siglo de Oro, no deja de ser positiva en *El Romanticismo en la poesía castellana*. Pero lo es en una senda que no conduce, en modo alguno, a la celebración de España que alcanza su culminación en *España, aparte de mí este cáliz*<sup>7</sup>.

Su nueva visión de España comenzará a manifestarse al ca-

---

7. Vallejo destaca como "elementos provenientes de la raza" en España: 1. predominio de la fantasía "expresado por una filosofía idealista"; 2. "fondo de melancólico y exquisito sentimiento"; 3. "refinada sensibilidad"; 4. "Predominio de los sentimientos de amor, honor, patriotismo y religión"; 5. "instinto por la belleza de las formas y lo sonoro y grandioso"; y 6. "carácter vehemente y voluble de su psicología" (pp. 16-17). También indica "elementos provenientes del medio" tanto natural como social.

lor de la generación joven del Perú, en sintonía con una valoración de lo hispánico fácil de rastrear en grandes figuras del Modernismo, sobre todo Rubén Darío. Se trata de la *España de ímpetu colónida, capaz de lanzarse a lo Desconocido y encontrar un Mundo Nuevo*. No olvidemos que la revista que encarnó el espíritu innovador en 1916 se denominó *Colónida*; y que su animador principal, Valdelomar, sostenía que era necesaria una labor de *colonismo*. Por algo, años después, al ser interrogado por la figura histórica que más admiraba, Mariátegui —Amauta socialista y todo— eligió a Cristóbal Colón. Eso de partir rumbo a lo Desconocido y alumbrar comarcas inéditas resulta capital en los diversos pasos de la *modernidad* artística e ideológica: Romanticismo, Baudelaire (las *Flores del Mal* concluyen invitando a viajar en pos de lo desconocido, lo cual José María Eguren citaría como lema suyo, al absolver un cuestionario), Whitman, Simbolismo; Revolución Francesa, Socialismo, Marxismo, Nietzsche, etc.

El primer texto de Vallejo que expresa esa idea es un canto circunstancial titulado "Faba de Gesta (Elogio del Marqués)", con el que ganó un certamen organizado por la Municipalidad de Trujillo en 1920, para conmemorar el centenario de la proclamación de la Independencia hecha en la citada ciudad de Trujillo el 29 de diciembre de 1820, es decir medio año antes que Lima, motivo por el cual el departamento en que está Trujillo recibió el nombre de La Libertad. Proclamación efectuada por el Marqués de Torre Tagle, a quien Vallejo ensalza como encarnación del impulso colónida de la raza:

Tú, la sangre de España, que se embarcó al Misterio  
en velas de coraje, pecho de par en par,  
tú, regresaste al fondo de la gran raza hispana,  
valor cuajado en Bronce y amor en Libertad.<sup>8</sup>

8. Vallejo, *Obra poética*, edición crítica de R. González Vigil; p. 416. Hábilmente, "Faba de Gesta" enlaza el Trujillo de España, el de esa Extremadura de donde salieron los más heroicos conquistadores del Nuevo Mundo; y el Trujillo del Perú, el del departamento de La Libertad, en el momento de la Emancipación que anhelaba edificar un Mundo Nuevo que plasmase los ideales de la Revolución Francesa.



Repárese, además, que la raza española se caracteriza por su valor (valentía, coraje), transmitido a su descendencia americana mestiza, con color de *raza de bronce* (famosa expresión del boliviano Alcides Arguedas); y por su sed de Libertad. Lo que puede comprobarse con un repaso veloz del heroísmo español desde tiempos de Cartago o Roma; o con su fervoroso rechazo de la dominación musulmana (siete siglos de Reconquista), o su rebelión contra señores despóticos (con el simbolismo feliz del pueblo de Fuenteovejuna, en la célebre obra de Lope de Vega).

Esa imagen colónida de España se adueña, en adelante, de la óptica de Vallejo. Por eso brota con nitidez, y entusiasmo declarado, en la crónica "Entre Francia y España" (*Mundial*, Lima, 1 de enero de 1926), en la que comenta su primera visita a Madrid:

"Desde la costa cantábrica, donde escribo estas palabras, vislumbro los *horizontes españoles, poseído de no sé qué emoción inédita y entrañable. Voy a mi tierra, sin duda. Vuelvo a mi América Hispana, reencarnada, por el amor del verbo que salva las distancias*, en el suelo castellano, siete veces clavado por los clavos de todas las *aventuras colónidas*"<sup>9</sup>.

En esa crónica, además, aparece otro rasgo que Vallejo confiere a España y que, enlazado con el colonismo, irá perfilando una visión marcadamente positiva —llena de potencial para el futuro de la humanidad— de la tierra ibérica:

"Ya no hay campos ni mares en Europa; ya no hay templos ni hogares. El progreso mal entendido y peor digerido los ha aplastado.

"Pero esta noche, al reanudar mi viaje a Madrid, siento no sé qué emoción inédita y entrañable: me han dicho que *sólo España y Rusia, entre todos los*

---

9. Vallejo, *Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)*. Edición de Jorge Puccinelli. Lima; Ediciones Fuente de Cultura Peruana, 1987; p. 81. Los subrayados son nuestros.



*países europeos, conservan su pureza primitiva,  
la pureza de gesta de América*"<sup>10</sup>.

Para apreciar cabalmente el pasaje que acabamos de citar, téngase en cuenta que, a las pocas semanas de su arribo a París, Vallejo estaba decepcionado de París en particular, y Europa en general: palpaba su decadencia y profetizaba el rol futuro de América Latina<sup>11</sup>, asumiendo orgullosamente que los latinoamericanos eran "bárbaros" cuya acción permitiría derrumbar el orden antiguo y edificar un mundo nuevo.

No deja de ser revelador que, en la primera crónica que Vallejo remitió de Europa («En Montmartre», *El Norte*, Trujillo, 26 de octubre de 1923), sea un español el que dictamine la decrepitud de Europa y el papel futuro de América:

"Europa, en cuanto Europa, ha terminado. Si quiere ir más allá, y violenta sus posibilidades, las patas le saldrán por todas partes. [...] Para la nueva historia que se inicia, una América. Suyo es el campo ya; aún más suyo el porvenir:"<sup>12</sup>

Irritado ante la actitud europea de desinterés por América, César apostrofa semanas después, en una línea que nos recuerda al Inca Garcilaso y Guamán Poma reclamando una relación digna y conveniente para ambos; ahí el calificativo de "bárbaros", aplicado a los latinoamericanos con desdén por los "civilizados" europeos, asume un significado positivo, cargado de porvenir, sin faltar la alusión a los cascos ("ese otro callo histórico") de los potros de Atila:

10. *Ibidem.*, p. 83. El subrayado es nuestro.

11. La fe (típica del Modernismo: Martí, Rodó, Darío, Chocano, etc.) en la juventud de América Latina como sustento para la gesta de alumbrar el porvenir, ya aparece en un poema juvenil de Vallejo: "Canto a América", recitado el Día de la Raza, el 12 de octubre de 1916: "¡América latina! [...] / te inicias en la vida llevando entre tus venas / cien epopeyas sacras en flor de juventud!" (*Obra poética*, p. 29).

12. *Desde Europa*, pp. 5-6.

"¿Solidaridad? ¿Comprensión? No existe nada de esto en Europa respecto a la América Latina. Nosotros, en frente de Europa, levantamos y ofrecemos un corazón abierto a todos los nódulos de amor, y de Europa se nos responde con el silencio y con una sordez premeditada y torpe, cuando no con un insultante sentido de explotación. Una sordez premeditada observa Europa respecto a nuestra vida y agitaciones mozas. [...] Pero hay que insistir todas las veces posibles, tocando a las murallas inaccesibles, hasta romperse los dedos, o hasta ver si en ellos nace el callo que haga chispear las piedras y chafe los zarzales, a manera de ese otro callo histórico; bajo cuyo golpe no volvía a nacer la yerba. Por algo aún se nos prejuzga bárbaros...

"Cuántas veces sea necesario hay que coger a Europa por el mentón de abuela y clavarle en las narices este polvorazo: ¿Hueles? Es el gran vaho viril de un nuevo continente... Así hay que gritarle día y noche, hasta que sepa oírnos y valorar nuestra función actual de advenimiento a la cooperación universal [...] ¿Cooperación? Ya la suscitaremos algún día a puñetazos. [...]

" ¡Bajo Imperio! ¡Aquí estamos los bárbaros!"<sup>13</sup>.

Volvamos: a fines de 1925, rumbo a Madrid, Vallejo siente la posibilidad de que sea cierto lo que ha escuchado, es decir, que España no sea como el resto de Europa, que conserve su "pureza primitiva", una pureza similar a la "pureza de gesta de América", que no es otra —por las citas que hemos hecho de artículos de 1923— que la pureza de alumbrar un Mundo Nuevo en el futuro. América, también conocida como Nuevo Mundo, vista en la ruta de una empresa colónida más formidable que la de 1492: construir un *mundo auténticamente nuevo*. Repárese que, al lado de España, César menciona a Rusia, abocada entonces a construir una socie-

---

13. *Ibidem*, p. 16.

dad mejor —el paraíso comunista—, en apuesta ferviente por el futuro de un *hombre nuevo*. Va germinando, pues, un reconocimiento que, en el caso de Rusia, se hará realidad en 1928, con el viaje de Vallejo a la Unión Soviética; y, en el de España, cuando estalle la guerra civil, en el mes de julio de 1936. El bolchevique y el miliciano encarnarán la "pureza primitiva", la "pureza de gesta de América".

La "pureza primitiva" de España puede detectarse en el verso 4 del poema "Salutación angélica" (escrito poco después de sus viajes a Rusia): "español de pura bestia". En un primer nivel, lo de "pura bestia" puede leerse como un retrato de la conducta ruda, casi salvaje, capaz de bestialidades irritantes, de los españoles, tan apasionados, tan excesivos y grandilocuentes. Así lo estima el destacado novelista Alfredo Bryce Echenique:

"Al hablar, estos hombres nos parecen rudos, primitivos y, sobre todo, machísimos. [...] El español prescinde de todo protocolo y parece que tratara siempre pésimo a su esposa y que la salud de sus hijos no le importara un pepino. La salud de sus hijos es cosa de mujeres.

"El anterior es, sin lugar a dudas, un párrafo duro y nada científico sobre estos hombres, entre los cuales he encontrado algunos de los mejores amigos de mi vida. Y está basado únicamente en el tono de voz y el vocabulario [...] ¿A qué se refiere, si no, Vallejo, en aquel verso suyo que, estoy seguro, está lleno de amor por los hombres de España, y que dice: "Español de pura bestia"? A la timidez peruana de Vallejo, al poquísimo hablar de los peruanos, a aquel jamás terminar las frases (o lo que se está haciendo) de los peruanos, a aquel "Déjalo así no más, hermanito; así ya está bien, pues, cholito" le resulta realmente sorprendente que un hombre pueda alzar tanto la voz, ser absolutamente categórico en lo que dice y, por último, terminar la frase con un buen "cojones", diría casi que con un buen par de cojones permanentemente, que ya

son demasiado cojones para el temperamento huido y fatalista o, al menos, abandonado, del peruano, entre otros latinoamericanos.

"Agréguese a esto la ausencia casi total de empleo del diminutivo, sobre todo entre los castellanos, y el uso y abuso del mismo entre los latinoamericanos"<sup>14</sup>.

En la extensa cita que hemos hecho de Bryce —aguda doblemente: por atinada y por ingeniosa— afloran palabras que permiten el paso a un segundo nivel de lectura, más profundo: "primitivos" y "machísimos". El segundo apelativo se conecta con el *valor* y el *heroísmo* de los españoles, punto que ya vimos en "Faba de gesta". Y el primero con la "pureza primitiva" que estábamos enfocando: el español se muestra más cercano del instinto, de la reacción animal que no se deja atar por las pautas sociales. Y, desde los días de *Trilce* (compuesto en 1918-1922) y *Escalas* (1920-1923), Vallejo vincula *pureza e instinto animal* por ser expresión de las raíces más genuinas de un ser: lo *natural* no desfigurado por la civilización. Baste recordar que en "Muro antártico" (*Escalas*) afirma: "ambos seguimos después siendo buenos y puros con pureza intangible de animales..."<sup>15</sup>.

Precisamente, al desencadenarse la guerra civil española, Vallejo percibió inmediatamente la *pureza espontánea*, guiada por un *instinto* infalible para aprehender de qué lado estaban las fuerzas de la Vida (esos Voluntarios de la Vida que combatían a los Voluntarios de la Muerte que eran los conducidos por el Gral. Franco), del pueblo español en defensa de la República:

"Los primeros meses, señaladamente, de la guerra española, reflejaron este *acento instintivo, palpitante de prístina pureza popular*, que hiciera ex-

14. Alfredo Bryce Echenique, "La ternura de los españoles". En: *El Comercio*, suplemento *Dominical*, Lima, 25 de febrero de 1990; p. 9. Cabría analizar la influencia de la dominación española (que supuso genocidio, destrucción, estupro, extirpación de creencias, etc.) en el empleo diverso del idioma entre el americano sometido y el patrón español. También la abundancia de diminutivos en el quechua y el habla andina

15. Vallejo, *Novelas y cuentos completos*. Lima, Francisco Moncloa Edits., 1967; p. 15.

clamar a Malraux: 'En este instante al menos, una revolución ha sido pura para siempre'. Hombres y mujeres se lanzaban por las rutas de Somosierra y de Extremadura, en un movimiento delirante, de un *desorden genial de gesta antigua*, al encuentro de los rebeldes. Un *estado de gracia* —así podríamos llamarlo— pocas veces dado a pueblo alguno en la historia y sí muy explicable en *la naturaleza sensible, directa y como adánica del pueblo español*, hizo posible que este pueblo percibiera desde el primer momento, certeramente, los objetivos reales de la insurrección fascista, que eran los de acabar en España con los pocos derechos recientemente conquistados por las clases laboriosas, para luego extender al resto del mundo el imperio de la fuerza al servicio de la reacción organizada"<sup>16</sup>.

El mismo hecho que no actuaran grandes caudillos (a la manera de Lenin en la revolución bolchevique de 1917), a ojos de Vallejo —ojos de marxista carente de dogmatismo, no encasillable en la ortodoxia marxista-leninista—, favorecía la pureza de la gesta revolucionaria, en tanto dejaba que emergiera, en toda su pureza primitiva, la masa de un pueblo de "naturaleza sensible, directa y como adánica".

En consecuencia, Vallejo percibió que en la gesta de 1936 se estaba encarnando el destino colónida de España, claramente comprometido con la labor revolucionaria de edificar un Mundo Nuevo sin clases sociales ni explotación alienante, el mundo del Hombre-Masa (poema XII de *España, aparta de mí este cáliz*). El que España bregara por dar a luz un Mundo Nuevo, permitió que Vallejo retomara el estereotipo (de sabor eurocéntrico y colonialista, marginador del elemento indígena) tan conocido de España como la *Madre Patria* de los hispanoamericanos; y nos brindara una versión diversa

---

16. Vallejo, "Los enunciados populares de la guerra española"; en: *Crónicas*. Edición de Enrique Ballón Aguirre. México, Universidad Autónoma de México, 1984-1985; p. 632. Los subrayados son nuestros.



de la *Madre España*, de sabor colónida y planetario, liberador sin fronteras ni marginaciones. Así lo explica admirablemente en «La responsabilidad del escritor», el discurso que pronunció en el Segundo Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, celebrado en España, en julio de 1937:

"Camaradas: Los pueblos iberoamericanos ven claramente en el pueblo español en armas una causa que les es tanto más común cuanto que *se trata de una misma raza y, sobre todo, de una misma historia*, y lo digo, no con un acento de orgullo familiar de raza, sino que lo digo con *un acento de orgullo humano*, y que sólo una coincidencia histórica ha querido *colocar a los pueblos de América muy cerca de los destinos de la madre España*.

"América ve, pues, en el pueblo español *cumplir su destino extraordinario en la historia de la Humanidad*, y la continuidad de este destino consiste en que *a España le ha tocado ser la creadora de continentes; ella sacó de la nada un continente, y hoy saca de la nada al mundo entero*"<sup>17</sup>.

Al calificarla de *madre*, Vallejo otorga a España los rasgos positivos que posee la imagen materna en sus poemas: encarnación plena del amor, dadora de vida, donación continua (no sólo alimenta, sino que ella misma se da a comer, como una hostia), conforme la pintan "Encaje de fiebre", "Los pasos lejanos", "A mi hermano Miguel" y los poemas III, XVIII, XXIII, XXVIII, LXI, LXV y LXVI de *Trilce*. Recordemos que la *orfandad* acrecentó la conciencia del poder vivificante de la madre, hasta proclamarla *muerta inmortal* en *Trilce* LXV (expresión que recibirán los "muertos inmortales" de la milicia republicana, en la guerra española), ese poema en que el hablante-hijo confiesa estar plasmando la "fórmula de amor" de la madre, para rellenar así "todos los huecos de este suelo".

Remitimos a las sagaces apreciaciones de Juan Larrea, Ro-

---

17. *Desde Europa.*, p. 445. Los subrayados son nuestros.



berto Paoli y Jorge Guzmán<sup>18</sup> sobre España asumiendo la imagen vallejana de la *madre*. Aquí limitémonos a subrayar que el título del poemario sustituye al *Padre* de la invocación de Jesús en el Huerto de los Olivos («Padre, si es posible, aparta de mí este cáliz; sin embargo, que se cumpla no lo que Yo quiero, sino lo que quieres Tú»; Mateo 26, 39; Marcos, 14, 36; y Lucas, 22, 42) por *España*, la *Madre España*. Una encarnación colectiva y revolucionaria de la imagen materna que Vallejo se había forjado con tres paradigmas principales: 1. la deidad andina Pachamama (Madre Tierra); 2. la Santísima Virgen María (en "Encaje de fiebre" la madre es una "Dolorosa", claramente); y 3. la Iglesia "madre y maestra" (véase el poema XV de *España, aparta de mí este cáliz*). Toda esa imagen materna está presente en la España republicana, empero poniendo en el primer plano un paradigma más sublime: el de Jesucristo mismo, el Redentor que con su Pasión engendra un nuevo Adán. España aparece en plena Pasión, en Crucifixión, "con su vientre auestas" (como la Cruz cargada en el Vía Crucis), conforme afirma el poema XV, el que precisamente da título al poemario: un vientre destinado a parir con su sacrificio, con su muerte redentora. El tránsito de la Madre-Virgen a la Madre-Jesucristo cuenta con el enlace de la Madre-Iglesia; no olvidemos que, teológicamente hablando, la Iglesia es —debería ser— el cuerpo místico de Cristo (Este es la cabeza de ella).

Pero hay algo más: si España es la madre, el título conlleva que el hablante lírico, el poeta (el "yo"), se asemeja a Jesucristo, el Hijo de Dios en una Pasión que lo hace sudar sangre en Getsemaní. Recordemos que el Hijo teológicamente es el Logos o Verbo de Dios (Juan, 1, 1). Precisamente, en *España, aparta de mí este cáliz*, frente a la Pasión-Crucifixión de la Madre España, actúa la Pasión-Agonía del hablante-poeta, al punto tal que en el poema V

---

18. Juan Larrea, *Al amor de Vallejo* (Valencia, Pre-Textos, 1980); "Los papeles póstumos de Vallejo a la luz de su edición facsimilar" (en *Aula Vallejo*, Córdoba, Argentina, núm. 11-13, pp. 55-172); y su edición crítica de la *Poesía completa* de Vallejo (Barcelona, Barral, 1978). Roberto Paoli, *Poesie de César Vallejo* (Milán, Lerici, 1964). Jorge Guzmán, *Op.cit.*

("Imagen española de la Muerte") la Muerte lo está buscando a él para matarlo: aniquilando a los republicanos y favoreciendo a los fascistas, la Muerte no hace sino matar al poeta, al Verbo de la guerra colónida; lo está haciendo apurar el cáliz de su Pasión de testigo, y *mártir* significa etimológicamente 'testigo'. Un mártir-testigo empeñado en expresar el Verbo de la Madre España: inmortalizar en su canto la lucha de la Vida contra la Muerte, de la Madre no sólo con dolores de parto, sino con crucifixión de quien muere matando a la Muerte (verso 107 de "Himno a los voluntarios de la República").

Y ya que mencionamos el "Himno a los voluntarios de la República", ese primer poema que funciona como una obertura de los grandes temas de todo el poemario, extraigamos de él dos grandes rasgos de España que, unidos a los rasgos de colónida, pureza primitiva, valentía y amor a la libertad, explican que Vallejo la conceptúe Madre del Mundo Nuevo a conseguir.

Paoli ha percibido, en lo fundamental, esos dos rasgos en la nómina de españoles ilustres que ofrece el mencionado Himno en sus versos 40-51: Calderón de la Barca, Cervantes, Goya, Antonio Coll (héroe-mártir del frente de Madrid, en la guerra civil), Quevedo, Ramón y Cajal, Santa Teresa de Jesús y Lina Odena (víctima de la guerra civil):

a) La capacidad de atender, a la vez, a la realidad circundante y al deseo de Otro Mundo, de un Más Allá: tierra y cielo, realismo e idealismo, pragmatismo y misticismo. Explica Paoli:

"Escritores, santos, artistas, científicos y héroes milicianos representan, en el dualismo entre razón y corazón, en el trágico, cristiano sentimiento de la vida, una instancia conquistadora que va más allá del tiempo y toca la región de lo eterno o, *vallejianamente, la instancia de instaurar lo eterno en el tiempo, el reino de Dios en el orbe humano*. Un

tiempo que ha conquistado la tierra por el cielo,  
*ahora conquista el cielo por la tierra*"<sup>19</sup>.

La dualidad Don Quijote-Sancho Panza, una dualidad en rica interacción ("quijotización" de Sancho y "sanchificación" de Don Quijote), encarna soberanamente, y sin parangón, la perspectiva de *este mundo* (Sancho) y la del *mundo anhelado* (Quijote, quien persigue un ideal afín al mensaje revolucionario de Vallejo: restaurar la Edad de Oro en el mundo, el «comunismo primitivo» diría el marxismo).

Por eso, y buscando identificarse con el Logos o el Verbo de España (suele aseverarse que el idioma español es «la lengua de Cervantes»; en nuestro poemario, la lengua se torna de Cervantes y Vallejo, mejor aún en lengua de la Masa, como veremos en el siguiente punto), Vallejo endosa a Cervantes las palabras que había pronunciado en su discurso en el Segundo Congreso Internacional arriba ya citado:

"Jesús decía: 'Mi Reino no es de este mundo'.  
Creo que ha llegado un momento en que la conciencia  
del escritor revolucionario puede concretarse en una  
fórmula que reemplace a esta fórmula, diciendo:  
'Mi Reino es de este mundo, pero también del otro' "<sup>20</sup>.

En consonancia con ello, los milicianos se lanzan a inaugurar el cielo en la tierra, hazaña humana con dimensión sobrehumana, incluso divina; hay que enfatizar que Dios aparece positivamente mencionado en el poemario, sobresaliendo su presencia clarísima, en letra mayúscula, en el poema XIII. Citemos estos versos de España sudando sangre, llenando de "hombre" y de "dios" al mundo entero, pertenecientes al poema VII:

---

19. Este pasaje pertenece al libro de Paoli de 1964 (ver nota 18); aquí aprovechamos la traducción de Elpidio Laguna Díaz, publicada en: Angel Flores, *Aproximaciones a César Vallejo*; New York, Las Américas Publ., 1971; tomo II, pp. 353-354). Los subrayados son nuestros.

20. *Desde Europa*, p. 446.

Varios días orando con sudor desnudo,  
los milicianos cuélganse del hombre.  
Varios días, el mundo, camaradas,  
el mundo está español hasta la muerte.

Varios días ha muerto aquí el disparo  
y ha muerto el cuerpo en su papel de espíritu  
y el alma es ya nuestra alma, compañeros.

.....

Varios días, Gijón;  
muchos días, Gijón;  
mucho tiempo, Gijón;  
mucho tierra, Gijón;  
mucho hombre, Gijón;  
y mucho dios, Gijón,  
muchísimas Españas ¡ay! Gijón.<sup>21</sup>

b) La genialidad del pueblo español se basa en una comunión con su venero popular, haciendo patente una verdad medular que resulta más difícil de percibir en otros pueblos de la Europa posterior a la Edad Antigua, una verdad que dictó la noción de *genio* teorizada fervientemente durante el Pre-romanticismo y el Romanticismo:

(Todo acto o voz genial viene del pueblo  
y va hacia él, de frente o transmitidos  
por incesantes briznas, por el humo rosado  
de amargas contraseñas sin fortuna)<sup>22</sup>.

Comenta, con versación y perspicacia, Paoli:

"todos los representantes del alma española enumerados en esta estrofa | . | tienen otro denominador común: son 'geniales' (o sea, espontáneas, inspiradas, personales) y, sobre todo, 'populares' (o sea, que provienen del pueblo, lo representan y a él se vuelven sin

---

21. *Obra poética*, p. 773.

22. *Ibidem.*, p. 730.

formar nunca 'élite'). Arte y práctica del pueblo y para el pueblo. [...] Esto es, en Vallejo, un profundo conocimiento del sentido de la ciudadanía española y una aguda intuición del 'Volksgeist' hispánico, del cual ha tratado la ensayística novecentista desde Ganivet y Unamuno hasta Ortega, Menéndez Pidal, Vossler. Para Menéndez Pidal el arte 'para mayorías' y 'para la vida' y el pragmatismo, son características 'perdurables' de la literatura española [...]. Basta una estrofa como ésta para incluir con autoridad, a Vallejo, en el rico filón del pensamiento sobre el problema étnico-histórico del pueblo español que desde Larra, los krausistas, Costa, Ganivet y los noventaiochistas, ha ocupado y preocupado a toda la hispanística novecentista"<sup>23</sup>.

A toda esta visión de lo español no la llamemos "hispanidad", para no confundirla con la óptica del Hispanismo (en pugna con el Indigenismo), sino —mejor— *españolidad*.

Como se ve, los rasgos de la españolidad conjugan estupendamente con la visión marxista de Vallejo —un marxismo heterodoxo, nada dogmático, por cierto—: el colonismo, con el anhelo de un cambio radical de lo existente; la pureza primitiva, con la recuperación dialéctica del comunismo original y el dinamismo espontáneo de las masas; el coraje, con la gesta revolucionaria; el "divinizar" lo humano, con la inversión marxista de las tesis idealistas o metafísicas, tornándolas materiales y terrestres; y la fuente popular, con las masas como genuinas protagonistas de la historia y de todas las obras geniales de la humanidad. No es una España contemplada regional o folklóricamente; es una España como manantial aprovechable por la revolución mundial: una "España exterior" que en su interior alberga un "orbe innato", conforme sintetiza el verso 136 del poema "Batallas". Es decir, una *España del mundo y para el mundo*, de alcance universal: *España del mundo, y España al pie del orbe*.

---

23. Paoli, en: Flores, *Op. cit.*, pp. 354-355.



Hemos usado, al final del párrafo precedente, una expresión que parafrasea unos famosos versos del poema «Telúrica y magnética»:

¡Sierra de mi Perú, *Perú del mundo*,  
y *Perú al pie del orbe*; yo me adhiero!<sup>24</sup>

En ambos casos, Vallejo trasciende lo reducidamente nacional. Si el Perú connota una tierra llena de tesoros, origen de la expresión "Vale un Perú", para Vallejo no lo es por el oro y la plata, sino por los valores universales del *ayllu* andino: un orden social basado en la reciprocidad comunitaria, sin propiedad privada de los medios de producción, sin explotación ni hambre. En esa línea, el Socialismo de Mariátegui e Hildebrando Castro Pozo, en los años 20, defendió la causa indigenista viendo en la comunidad indígena la base del socialismo a construir, adaptado a la realidad andina. Vallejo universaliza el modelo andino: lo ha explicado inmejorablemente Paoli, al comentar los versos citados de "Telúrica y magnética" (engarzados a otro crucial de ese mismo texto, el verso 60: "¡Indio después del hombre y antes de él!"), estableciendo esclarecedores nexos con la imagen idealizada de la España miliciana (también con la Rusia bolchevique), con lo cual calza a las mil maravillas la óptica juvenil de las Nostalgias Imperiales con la prédica madura del Mundo Nuevo de la Masa:

"el mundo redimido del futuro se colorea en Vallejo de nostalgia: nostalgia de un mundo arcaico, en parte observado y en parte soñado, que asume ora la forma del Perú eterno (incaico-andino), ora la de la Rusia del trabajo, ora la de la España popular. Es el mundo del Espíritu, anterior a la caída y posterior a la redención, que el poeta siente sobrevivir dentro de sí [...]. El Perú, en cuanto origen edénico y único tiempo posible [...] contrapuesto al *desiempo* doloroso del 'presente' adulto, del valle de la caída y del exilio. [...] *indio después del hombre*

24. *Op.cit.*, p. 546. El subrayado es nuestro.



y antes de él. Este es el verso-clave de todo Vallejo. Es una antítesis temporal en la que los dos términos antitéticos se anulan en lo eterno [...]. El indio, ejemplar del hombre cual fue y cual tornará a ser, y, en cuanto símbolo del hombre como debe ser, se contrapone al hombre como es (el individualista antropoide). Si tenemos presente *Nostalgias imperiales, Tungsteno, Gleba, Los mineros* —para el hombre como fue—; *Rusia en 1931, Salutación angélica, España...* —para el hombre como tornará a ser—: un solo modelo de superior humanidad simbolizado por el indio con sus virtudes y sus valores. La Masa fue y será compuesta de hombres como los indios"<sup>25</sup>.

En el caso de España, cabría sostener que Vallejo también le imprime la connotación de tierra llena de tesoros: pensemos que *España* deriva de *Hispania*, palabra en el campo léxico de *Hesperia*, usada ésta por los griegos para designar la parte más occidental (de *Héspero*, el planeta Venus al ponerse el Sol) de Europa, en la que ubicaban el mítico jardín de las *Hespérides* conformado por árboles que daban frutos de oro. Los valores culturales del Perú eterno y de la españolidad constituyen un tesoro para toda la humanidad, germen de la revolución decidida a construir el paraíso comunista.

Sea como fuere, España, para Vallejo, equivale principalmente a *Madre*, el tesoro mayor, para su corazón, en todo caso. Lo notable es que la imagen de la madre de Vallejo (conforme explican Larrea, Paoli y Guzmán) es la de su propia madre en un hogar cristiano-andino, con lo cual —nuevamente— terminan siendo uno, en lo esencial, el *Perú del mundo* (el hogar andino como paradigma de la hermandad de todos los hombres, en el hogar planetario del futuro-masa) y la universalidad de la *Madre España*: "tu España exterior y tu orbe innato", verso al que añadiríamos "dónde poner su España, / dónde ocultar su beso de orbe" (versos 54-55 de "Batallas"),

---

25. Paoli, *Poesie de César Vallejo*, pp. clxxxi-clxxxii. La traducción es nuestra.

"el mundo está español hasta la muerte" (verso 12 del poema VII) y "está / la madre España con su vientre a cuestras [...] España está ahora mismo repartiendo / la energía entre el reino animal, / las florecillas, los cometas y los hombres" (poema XV "España, aparta..."). Una España madre que sabe asumir sin reservas, confiadamente, la *Muerte* en un parto-agonía de una nueva Vida que dará muerte a la Muerte. Esa España que "muere porque no muere" (célebre verso glosado por los místicos Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz), nutrida por una rica tradición de diálogo, invocación y aceptación de la Muerte (la Danza de la Muerte, el Romancero con textos como el "Romance de El enamorado y la Muerte", las Coplas de Jorge Manrique, Quevedo, etc.), tradición implícita en "Imagen española de la muerte". Sobre todo, una España madre en tanto prototipo del *Amor*, de donación quijotesca hasta dar la vida —como Cristo— por los que ama.

Esa entraña amorosa le dicta a Vallejo un momento cenital del "Himno a los voluntarios de la República": "tu gana / *dantesca, españolísima*, de amar, aunque sea a traición, a tu enemigo" (versos 65-66). El lector, dejándose llevar por el uso común de la adjetivación "dantesca", entenderá *pavorosa*. Pero, teniendo validez esa lectura, en tanto la contienda es pavorosa; Vallejo exige una interpretación a tono con la visión de Dante que manifiesta en su tesis *El Romanticismo en la poesía castellana* y en el verso 33 del poema "Me viene, hay días, una gana..." (ahí no falta ni siquiera la *gana* de amar, esa palabra tan española: *gana*). *Dantesca* significa, entonces, *inmensa, sublime, dirigida a todos los hombres, teniendo como meta el Paraíso*. Citemos un pasaje de la tesis juvenil de Vallejo:

"la idea del Amor, según el alegorismo florentino [...] es una llama del amor de Dios, bajada al espíritu de la humanidad para enaltecerla e iluminarla, para vivificarla, manteniendo encendido el sentimiento de una ventura remota, de un paraíso celestial [...] este sentimiento de un amor puro, bendito por la mano de Dios, atraviesa la Tierra como soplo de consuelo, haciendo vivir al hombre una

nostalgia infinita por el Empíreo (...) Por esto el amor en el mundo, ese amor que inspirara al verbo *dantesco*, en este sentido, es una pasión cuanto más bella, más dolorosa, cuanto más metafísica, si cabe la palabra, más melancólica, porque mientras más se descubre un aliento de cielo en él, más intensa y, conmovedora es la atracción a la gloria celestial"<sup>26</sup>.

Sobre el verso 33 de "Me viene, hay días, una gana..." recomendamos el comentario de Leopoldo Chiappo, incluido en este mismo volumen. Volviendo a los versos citados del "Himno", resulta extraordinario cómo Vallejo rehace la petición de Cristo de amar a los enemigos, incluyendo en ese acto amoroso hasta la traición (nada menos que el pecado más grave en el Infierno de Dante) transfigurada o metamorfoseada por el amor; porque, según Vallejo, se ama a los enemigos combatiéndolos, en una lucha a favor de la Vida que instaurará un mundo fraternal para todos, amigos y enemigos, explotados y explotadores.

La pasión *dantesca* de España, dantesca por pavorosa y por amante hasta el extremo, vertebró todos los poemas de *España, aparte de mí este cáliz*. Pero, de manera muy especial, el poema II, el que originalmente se titulaba "Batallas de España", siendo en esa condición un proyecto de poemario que, después, cedería terreno frente al proyecto final de *España, aparte de mí este cáliz*<sup>27</sup>. No olvidemos que según el verso 32 del "Himno a los voluntarios de la República", las batallas son, en verdad, *pasiones* (con clara alusión al Getsemaní de Cristo: "¡Muerte y pasión guerreras entre olivos, entendámonos!"). El poema II significa, pues, *Pasiones*. Y, de he-

---

26. Vallejo, *El Romanticismo en la poesía castellana*, pp. 26-27. Hemos subrayado cómo Vallejo aclara "dantesco, en este sentido".

27. Sobre el proceso de composición del poemario, véase los trabajos de Larrea citados en la nota 18. También la edición crítica coordinada por Américo Ferrari: *Obra Poética* de Vallejo; París y Madrid, Colección Archivos de A.L.L.C.A. XXe. siècle, Université Paris X, 1988.

cho, constituye un formidable *mural* del Calvario de un pueblo consagrado a la redención del hombre. Un mural de *sublime horror* en el que el pueblo (inocente y amoroso, como Cristo, como el proletariado en la utopía de la revolución marxista, como la madre del hogar andino) atrocemente se ve masacrado —Pasión y Muerte— por los Voluntarios de la Muerte que son sus enemigos.

Y decimos adrede *mural*, a fin de aludir al célebre mural *Guernica* de Picasso, cuya visión —conforme sostiene Larrea— debió pesar en la decisión de Vallejo (antes, al parecer, sólo había compuesto el "Himno a los voluntarios de la República" como poema suelto y no integrado a un poemario en ejecución, de ahí que carezca de número en los originales mecanografiados) de escribir *Batallas de España*, embrión de *España*, *aparta de mí este cáliz*. No sólo hay reminiscencias de las imágenes del *Guernica* en los versos (incluyendo las variantes desechadas) de *Batallas*; sino algo más significativo: susceptible de ser dividido en cinco partes (versos 1-42, 43-56, 57-75, 76-93 y 94-143), el mural de Vallejo dedica la primera parte a Extremadura, es decir al suelo del que brotaron los grandes conquistadores de América (ahora, en la guerra española, conquistadores del Mundo Nuevo, con ese pasaje cimero que está entre lo mejor de Vallejo y la poesía mundial: los versos 32-42), ligable no sólo al Trujillo de la bohemia de Vallejo, dado que cuenta con su propia Trujillo de Extremadura (véase nuestra observación, arriba, a propósito del canto "Fable de Gesta"), sino al Santiago de Chuco natal de César, si pensamos en la guerrera invocación al Apóstol Santiago. La tercera parte, al centro mismo del mural, aborda la "gran batalla de Guernica", el tema de la obra picassiana. Y la quinta parte (actuando, nítidamente, la segunda y la cuarta partes de enlace o transición entre las partes impares) nos habla de Málaga, la tierra natal de Picasso. Resulta patente, pues, el vínculo entre el americano Vallejo y el español Picasso, vía *Guernica*, hermanados por la Madre España y la españolidad.

Invitamos a reconocer las cinco partes de *Batallas*, de una solidez arquitectónica entre las mayores de la poesía de Vallejo, con correlaciones, contrastes, etc. de gran riqueza expresiva (verbigrata-

cia, el número casi igual de versos entre la primera y la quinta partes, y entre las otras tres)<sup>28</sup>:

### *Batallas*

- Hombre de Estremadura,  
oigo bajo tu pie el humo del lobo,  
el humo de la especie,  
el humo del niño,  
5 el humo solitario de dos trigos,  
el humo de Ginebra, el humo de Roma, el humo de Berlín  
y el de París y el humo de tu apéndice penoso  
y el humo que, al fin, sale del futuro.  
¡Oh vida! ¡oh tierra! ¡oh España!
- 10 ¡Onzas de sangre,  
metros de sangre, líquidos de sangre,  
sangre a caballo, a pie, mural, sin diámetro,  
sangre de cuatro en cuatro, sangre de agua  
y sangre muerta de la sangre viva!
- 15 Estremeño, ¡oh, no ser aún ese hombre  
por el que te mató la vida y te parió la muerte  
y quedarse tan solo a verte así, desde este lobo,  
cómo sigues arando en nuestros pechos!  
Estremeño, conoces
- 20 el secreto en dos voces, popular y táctil,  
del cereal ¡que nada vale tanto  
como una gran raíz en trance de otra!  
¡Estremeño acodado, representando al alma en su reñiro,  
acodado a mirar
- 25 ¡al caber de una vida en una muerte!

---

28. Asunto apenas examinado por los estudios existentes. excepción hecha del interesante aporte de Julio Calviño, "España. aparta de mí este cáliz, el signo poético como signo ideológico"; en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 1988, núm. 454-457, vol. I, pp. 363-399. Véase, también, nuestra edición crítica de la *Obra poética* de Vallejo, pp. 747-756.



- ¡Estremeño, y no haber tierra que hubiere  
el peso de tu arado, ni más mundo  
que el color de tu yugo entre dos épocas; no haber  
el orden de tus póstumos ganados!
- 30 ¡Estremeño, dejásteme  
verte desde este lobo, padecer,  
pelear por todos y pelear  
para que el individuo sea un hombre,  
para que los señores sean hombres,
- 35 para que todo el mundo sea un hombre, y para  
que hasta los animales sean hombres,  
el caballo, un hombre,  
el reptil, un hombre,  
el buitre, un hombre honesto,
- 40 la mosca, un hombre, y el olivo, un hombre  
y hasta el ribazo, un hombre  
y el mismo cielo, todo un hombrecito!

- Luego, retrocediendo desde Talavera,  
en grupos de a uno, armados de hambre, en masas de a uno,
- 45 armados de pecho hasta la frente,  
sin aviones, sin guerra, sin rencor,  
el perder a la espalda  
y el ganar  
más abajo del plomo, heridos mortalmente de honor,
- 50 locos de polvo, el brazo a pie,  
amando por las malas,  
ganando en español toda la tierra,  
retroceder aún, ¡y no saber  
dónde poner su España,
- 55 dónde ocultar su beso de orbe,  
dónde plantar su olivo de bolsillo!

- Mas desde aquí, más tarde,  
desde el punto de vista de esta tierra,  
desde el duelo al que fluye el bien satánico,
- 60 se ve la gran batalla de Guernica.  
¡Lid a priori, fuera de la cuenta,



- lid en paz, lid de las almas débiles  
contra los cuerpos débiles, lid en que el niño pega,  
sin que le diga nadie que pegara,  
65 bajo su atroz diptongo  
y bajo su habilísimo pañal,  
y en que la madre pega con su grito, con el dorso de una  
[lágrima  
y en que el enfermo pega con su mal, con su pastilla y su  
[hijo  
y en que el anciano pega  
70 con sus canas, sus siglos, y su palo  
y en que pega el presbítero con dios!  
¡Tácitos defensores de Guernica!  
¡oh débiles! ¡oh suaves ofendidos,  
que os eleváis, crecéis,  
75 y llenáis de poderosos débiles el mundo!

- En Madrid, en Bilbao, en Santander,  
los cementerios fueron bombardeados,  
y los muertos inmortales,  
de vigilantes huesos y hombro eterno, de las tumbas,  
80 los muertos inmortales, de sentir, de ver, de oír  
tan bajo el mal, tan muertos a los viles agresores,  
reanudaron entonces sus penas inconclusas,  
acabaron de llorar, acabaron  
de esperar, acabaron  
85 de sufrir, acabaron de vivir,  
acabaron, en fin, de ser mortales!

- ¡Y la pólvora fue, de pronto, nada,  
cruzándose los signos y los sellos,  
y a la explosión salióle al paso un paso,  
90 y al vuelo a cuatro patas, otro paso  
y al cielo apocalíptico, otro paso  
y a los siete metales, la unidad,  
sencilla, justa, colectiva, eterna.

- ¡Málaga sin padre ni madre,  
 95 ni piedrecilla, ni horno, ni perro blanco!  
 ¡Málaga sin defensa, donde nació mi muerte dando pasos  
 y murió de pasión mi nacimiento!  
 ¡Málaga caminando tras de tus pies, en éxodo,  
 bajo el mal, bajo la cobardía, bajo la historia cóncava, inde-  
 cible,  
 100 con la yema en tu mano: tierra orgánica!  
 y la clara en la punta del cabello: todo el caos!  
 ¡Málaga huyendo  
 de padre a padre, familiar, de tu hijo a tu hijo,  
 a lo largo del mar que huye del mar,  
 105 a través del metal que huye del plomo,  
 al ras del suelo que huye de la tierra  
 y a las órdenes ¡ay!  
 de la profundidad que te quería!  
 ¡Málaga a golpes, a fatídico coágulo, a bandidos, a infiernazos,  
 110 a cielazos,  
 andando sobre duro vino, en multitud,  
 sobre la espuma lila, de uno en uno,  
 sobre huracán estático y más lila,  
 y al compás de las cuatro órbitas que aman  
 115 y de las dos costillas que se matan!  
 ¡Málaga de mi sangre diminuta  
 y mi coloración a gran distancia,  
 la vida sigue con tambor a tus honores alazanes,  
 con cohetes, a tus niños eternos  
 120 y con silencio a tu último tambor,  
 con nada, a tu alma,  
 y con más nada, a tu esternón genial!  
 ¡Málaga, no te vayas con tu nombre!  
 ¡Que si te vas,  
 125 te vas  
 toda, hacia ti, infinitamente toda en son total,  
 concorde con tu tamaño fijo en que me aloco,  
 con tu suela feraz y su agujero  
 y tu navaja antigua atada a tu hoz enferma  
 130 y tu madero atado a un martillo!

- ¡Málaga literal y malagüeña,  
huyendo a Egipto, puesto que estás clavada,  
alargando en sufrimiento idéntico tu danza,  
resolviéndose en ti el volumen de la esfera,  
135 perdiendo tu botijo, tus cánticos, huyendo  
con tu España exterior y tu orbe innato!  
¡Málaga por derecho propio  
y en el jardín biológico, más Málaga!  
¡Málaga en virtud  
140 del camino, en atención al lobo que te sigue  
y en razón del lobezno que te espera!  
¡Málaga, que estoy llorando!  
¡Málaga, que lloro y lloro!

Picasso perennizó el holocausto de Guernica (26 de abril de 1937), encarnación mayor de los infames bombardeos que padecieron las poblaciones vascas, masacrando a los débiles: niños, mujeres, enfermos y ancianos; en Guernica el escándalo se multiplicó por contener dicha ciudad el símbolo —prácticamente sagrado— de las libertades vascas, a la sombra del cual juraban los reyes respetar los fueros regionales: el famoso roble denominado *Arbol de Guernica*. ¡Qué terrible contraste el que no se respete no sólo los fueros, sino la vida misma de la población civil, y a nombre de los siniestros lemas del fascismo!

Vallejo puso Guernica al centro de un mural que anhelaba contener la Crucifixión entera de España, eligiendo las peores represiones y los bombardeos más infames de 1936-1937, en los cuatro puntos cardinales de la cruz miliciano (véase la información histórica respectiva, en nuestra edición crítica). *Cáliz* que no puede apartar y que lo hace llorar sin tapujos. Pero cáliz con un resultado redentor: la primera parte termina con una renovación adánica del orbe entero, todo vuelto "un hombrecito" (morada del hombre, armónica fusión entre el hombre y el cosmos); la segunda, con las "masas de a uno", que "amando por las malas" (recuérdese el amar, aunque sea a traición), sin armas bélicas, "locos de polvo" (el polvo que es Padre constructor del futuro, como reza el poema XIII), están *ganando en español toda la tierra*; la tercera, con los "táci-

tos defensores de Guernica» llenando de "poderosos débiles el mundo"; la cuarta, con los desenterrados "muertos inmortales" consiguiendo derrotar a la pólvora, abriendo paso al "cielo apocalíptico" (el Apocalipsis anuncia Cielo nuevo y nueva Tierra) y a "la unidad, / sencilla, justa, colectiva, eterna»; y la quinta, con Málaga en éxodo, salvaguardando el *resto* (expresión bíblica aquí muy pertinente) del Pueblo Elegido (la Madre España con su "orbe innato") para que conquiste, en el futuro, la Tierra Prometida.

Los topónimos que rodean a Guernica son sumamente expresivos, connotativos:

a) *Estremadura* (y *estremeño*) con "s", y no con la reglamentaria "x", para no quedarse en la significación fundamental de hombre en *extremo* (no sólo localizado en la zona fronteriza con las antiguas tierras musulmanas, sino, en sentido profundo, hombre realizado hasta el *extremo*), capaz de *humanizar* al cosmos entero con su sacrificio. Sino para añadir otra significación: ese sacrificio produce *estremecimiento* por lo que tiene de vía crucis, de cáliz; cuanto más si el hablante confiesa mirarlo «desde este lobo», desde su humanidad alienada y egoísta: ahí la expresión latina *Homo lupus hominis*, el hombre lobo del hombre.

b) *Talavera* permite la separación entre *tala* y *vera*: verdadera tala; y, precisamente, los milicianos retrocedían luego de la conquista franquista de Talavera, habiendo sido talados o derrumbados en ese fortín (3 de setiembre de 1936), perdiendo rápidamente el valle del Tajo (nombre muy connotativo, por lo demás). También actúa una cercanía fónica muy sugerente: *calavera*.

c) Ya Larrea, comentando el poema VIII, apuntó la conexión verbal entre *Madrid* y *madre*; y se preguntó, ingeniosamente, a propósito de los mendigos "suplicando / infernalmente a Dios por Santander" (poema IV) que qué especie de "santo" extraño es ese *Santander*. Bueno: en *Batallas* se juntan *Madrid* y *Santander*, acompañados por *Bilbao*, en la parte dedicada al espeluznante bombardeo de cementerios. ¿No estará aprovechando que, al pronunciarse, Bilbao suena *vil vaho*,

el que genera la pólvora necrológica; forma macabra del *polvo* desencadenado por los bombardeos?

d) Y la mención explícita del valor connotativo de los nombres escogidos, a propósito de *Málaga*. El verso 123 implora: "¡Málaga, no te vayas con tu nombre!"; y el 131 puntualiza: "Málaga literal". Es decir, el nombre de *Málaga* leído o escuchado *literalmente* interesa en el poema (estupenda invitación a leer también la connotación literal de los nombres *extremeño*, *Talavera*, *Madrid*, *Bilbao* y *Santander*). Un nombre que, con reminiscencias de las lamentaciones y maldiciones de Jeremías, se repite anafóricamente *doce veces* (número de las doce tribus del Pueblo Elegido, también de su "reemplazo" por los doce Apóstoles). Eso no sólo lo hace próximo a la exclamación ¡Malhaya!; sino, principalmente, conduce a descubrir la posibilidad de pronunciar *Mal-haga*, y repetirlo a lo Jeremías para maldecir a la masacre perpetrada por las tropas nacionalistas:

"A continuación tuvo lugar la más feroz represión acaecida en España desde la caída de Badajoz [caída extremeña, con lo cual se entrelazan las pasiones de Extremadura y Málaga, las dos partes donde se invoca anafóricamente al "extremeño" y a "Málaga" varias veces] [...] En la carretera de Almería, los tanques y aviones nacionalistas empezaron a atacar a los fugitivos. Dejaban libres a las mujeres con el fin de aumentar el problema alimenticio de la República y a los hombres los fusilaban, frecuentemente a la vista de sus familias"<sup>29</sup>.

De todos modos, Vallejo asocia la fuga de los malagueños con el Exodo y con la huída a Egipto de la Sagrada Familia (la versión sacra del hogar y del redentor), como lo expresan los versos 98 y 132; así, en consonancia con Jeremías 42, apunta a que la masa redentora volverá para hacer planetaria la Tierra Prometi-

---

29. Hugh Thomas, *La guerra civil española*. París, Ruedo Ibérico, 1962; p. 310. Brecht aborda esa masacre infame en *Los fusiles de la madre Carrar* (1937).

da y la Redención. Por eso, el juego ortográfico-semántico de escribir "malagüeña" con diéresis (verso 131), sugiriendo sutilmente que el mal-haga cederá el sitio a una Málaga halagüeña.

Si no en la guerra de esos años, en un futuro próximo, la Madre España (a la que los niños del mundo, es decir los hombres del porvenir, deben seguir buscando) parirá el ansiado Mundo Nuevo. ¿No será que, en sus letras, *España* parece decirnos *es - paño* o *es - pañal*? ¡Refuerzo adecuado a su misión histórica de *Madre*!

Confiemos en su vientre a cuestas, corazonmente unidos a Vallejo:

¡Niños del mundo, está  
la madre España con su vientre a cuestas;  
está nuestra maestra con sus férulas,  
está madre y maestra,  
cruz y madera . . . . .

. . . . .

Si cae —digo, es un decir— si cae  
España, de la tierra para abajo,  
niños, ¡cómo vais a cesar de crecer!

. . . . .

Niños,  
hijos de los guerreros, entre tanto,  
bajad la voz, que España está ahora mismo repartiendo  
la energfa entre el reino animal,  
las florecillas, los cometas y los hombres.

. . . . .

. . . . . si la madre  
España cae —digo, es un decir—  
salid, niños del mundo; id a buscarla!...<sup>30</sup>

---

30 *Obra poética*, pp. 808-809.



V

METRICA Y RITMICA



## UN "SONETO" DE *TRILCE*: APROXIMACION RITMICA

Jorge Wiese Rebagliati  
(Universidad del Pacífico)

En 1981, el notable vallejista Roberto Paoli concluía su estudio sobre los orígenes de *Trilce* con la siguiente afirmación:

"[...] se haya producido antes o después [se refiere al cambio del estilo de Vallejo, del Modernismo a la Vanguardia] siempre se produjo *después* respecto al momento en que suele situarlo la crítica, acostumbrada a considerar y confrontar *Los heraldos negros* y *Trilce* como dos bloques sincrónicos distintos. Si al contrario se elige una perspectiva dinámica, diacrónica, resulta ser que ese cambio, en lugar de contraponer *Los heraldos negros* a *Trilce*, introduce una fractura, una división en el ámbito mismo de *Trilce*. Se suele afirmar: el gran cambio no afecta a *Los Heraldos*, afecta a *Trilce*. Yo diría más bien: afecta sólo parcialmente a *Trilce*. *Trilce* es un palimpsesto afortunadamente mal borrado". (Paoli 1981, p. 50).

Paoli llega a la conclusión anterior luego de analizar un conjunto de poemas de *Trilce*. De éstos, varios —el XI, el XXI, el XXIII, el XXXIV, el XXXIII y el LXIII— parecen haber sido originalmente sonetos, y tres —el XV, el XXXVII y el XLVI— lo fueron con seguridad (pues, en estos casos, se conservan —gracias a la biografía de Vallejo escrita por Juan Espejo Asturizaga— las primeras versiones: tres sonetos).

Dentro de la argumentación de Paoli, el tema del soneto en

*Trilce* adquiere una importancia singular: la presencia o la ausencia, la variación o la destrucción de esta forma métrico-textual le sirven al estudioso florentino para deducir consecuencias estilísticas de primer orden.

No fue el propósito de Paoli, sin embargo, agotar las posibilidades de este tema y ofrecer análisis detallados de los poemas citados: bastaba —para probar su punto— con señalar las características más relevantes del tratamiento impuesto por Vallejo a sus "sonetos". Puede justificarse, en este sentido, el insistir en una línea de trabajo que —aunque probada y válida— pueda determinarse aún más. En efecto, los poemas estudiados cambian de versión en versión (Paoli apunta las direcciones fundamentales de los cambios), pero ¿en qué niveles y cómo? Las respuestas a estas preguntas podrían ratificar, variar o contradecir los planteamientos de Paoli respecto de un poema concreto y, por lo tanto, relativizar o reafirmar nuestra visión acerca del sentido de las correcciones vallejianas y de sus consecuencias estilísticas.

De todos los "sonetos" de *Trilce*, creo que conviene estudiar primero aquellos "no conjeturales", sino ciertos (el XV, el XXXVII y el XLVI) porque son los únicos que presentan las variantes que permiten postular una evolución estilística. De estos tres, a su vez, pretendo analizar en esta oportunidad, el XLVI. El trabajo con este texto resulta más rico porque, gracias a la acuciosidad de un vallejiano apasionado —el Ing. Jorge Kishimoto— y al fervor editorial de Ricardo González Vigil, es posible contar ahora con una versión más de este poema.

El análisis que pretende realizarse de *Trilce* XLVI busca ser un análisis rítmico, es decir, un análisis de constantes y variables, de invariantes y de variantes, tanto en el plano de la expresión como en el plano del contenido. El análisis, sin embargo, busca referirse a lo pertinente y lo relevante del texto (y, por lo tanto, puede omitir algunas recurrencias y variantes); busca, en fin, articular las distintas características rítmicas en un conjunto estructural inteligible. Los niveles de análisis considerados son tres: métrico, sintáctico y semántico. Me referiré indistintamente a cada

una de las tres versiones del poema o a las características que permiten su comparación. Al final, se ofrecerá una síntesis de las observaciones realizadas.

Para comodidad de las referencias, con E o Espejo se aludirá a la primera redacción de *Trilce* XLVI, con K o Kishimoto, a la primera publicación, en la revista *Perú*, de Trujillo (No. 1, del 1 de noviembre de 1921) y con P o edición príncipe, a la primera edición de *Trilce* (todos los textos, por otro lado, se citan por la edición González Vigil y se reproducen en el Anexo No. 1)<sup>1</sup>.

## Métrica

a) *Cantidad*. A diferencia de las otras composiciones semejantes (es decir, *Tr.* XV y *Tr.* XXXVII), las tres versiones de *Tr.* XLVI presentan regularidad absoluta, isometría sin ningún caso de hipo o hipermetría: todas incluyen 14 endecasílabos. En este caso, no aparecen en ninguna variaciones que pudieran establecer contrastes verdaderos entre el impulso rítmico y la expectativa frustrada<sup>2</sup>. En realidad, el aspecto cuantitativo debe considerarse como una constante que actúa como marco general de los poemas considerados.

1. Cfr. Ricardo González Vigil, ed. *Obras completas* de César Vallejo. Tomo I: *Obra poética*, Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991 (Biblioteca Clásicos del Perú, 6), pp. 343-346.
2. Los conceptos *impulso rítmico* y *expectativa frustrada* son términos desarrollados por la eslavística y vinculados a la Escuela Lingüística de Praga. Concretamente, son conceptos que el estudioso checo Oldřich Bělič ha aplicado al verso español. Cfr. Bělič (1972 y 1975). El *Diccionario* de Domínguez Caparrós define así estos conceptos: el impulso métrico (= 'rítmico') se refiere al hecho "de que en poesía, después de percibir una unidad [...] que posee cierta organización rítmica, se espera la aparición de otra unidad [...] con organización análoga". (Domínguez Caparrós, 1985, s.v. impulso métrico); la expectativa frustrada se refiere al hecho de que, "en virtud del *impulso métrico* [= 'rítmico'], esperemos la aparición de una determinada organización rítmica, y tal organización no aparezca". (Domínguez Caparrós, 1985, s.v. momento de expectativa frustrada).

Quizás alguna diferencia entre las versiones se pueda postular en relación al tratamiento de los finales del verso oxítonos, paroxítonos y proparoxítonos (o agudos, graves o esdrújulos). Como en la mayoría de los versos castellanos<sup>3</sup>, los finales de la versión E (la primera redacción) son todos paroxítonos; en cambio, las versiones K (la primera publicación) y P (la edición príncipe) coinciden en presentar un final proparoxítono (*sórdido*, v. 10) y otro oxítono (*hay*, v. 12). Una observación curiosa: estos finales suelen vincularse más con ciertos aspectos de la estética modernista que con la vanguardista (aunque su aparición exigua y poco regular no permita, en realidad, sacar ninguna conclusión válida).

b) *Acentuación*. En todas las versiones, los versos presentan las constantes rítmicas típicas del endecasílabo español: acentuación obligatoria en décima sílaba, inacentuación de la undécima sílaba, acentuación fija interior en cuarta, sexta u octava sílaba.

Las variaciones acentuales aparecen dentro —y en contraste con— este marco general, considerado como impulso rítmico. Al respecto, puede ser interesante notar la recurrencia del esquema acentual del endecasílabo heroico (con acentos en 2-6-10) en los versos 1 y 9 de dos redacciones (E y P) de *Trilce* XLVI. El esquema acentual se mantiene, aunque varíe el léxico:

La tarde cociné se detiene (E, P, v. 1)

2                      6                      10

La tarde cociné que te auxilia (E, v. 9)

2                      6                      10

La tarde cociné te suplica (K, P, v. 9)

2                      6                      10

El paralelismo acentual se pierde en la versión K, pues el primer verso de ésta ("La doméstica tarde se detiene") es un endecasílabo melódico (con acentos en 3-6-10).

3. Cfr. al respecto la investigación experimental de Quilis (1967).



También puede resultar interesante el paralelismo entre los versos 10 y 11 de E, la primera versión del poema:

de amor, tras su mandíl de tñtes suáves  
                   2                                  6          8          10

te llóra, y como en cèna yá acabáda [...]  
                   2                                  6          8          10

(E, vv. 10, 11)

que presentan acentuación en segunda, sexta, octava y décima sílabas. Este paralelismo no se repite en las versiones siguientes (es decir, en K y P).

Otro aspecto referido a la acentuación tiene que ver con el fenómeno que Rafael de Balbín denomina "acentuación rítmica" o "acentuación antirrítmica"<sup>4</sup> y que, más propiamente, se vincula con la ley de la sucesión de los tiempos métricos<sup>5</sup>, por la cual se tiende a no acentuar dos sílabas contiguas en el verso castellano. Al respecto, debe notarse que la primera versión respeta más esta ley que las dos versiones posteriores, donde se presentan en mayor cantidad "acentos antirrítmicos", sobre todo en sílaba 9, contigua a la del acento final del verso. Ello puede entenderse como una especie de voluntad de "desarmonizar" el verso, o más probablemente, como indiferencia respecto de la armonía acentual.

En un caso, sin embargo, una acentuación en sílabas contiguas pertenecientes a la primera redacción cambia para volverse "rítmica" en la segunda y tercera redacciones: se trata del verso cuatro, en el que el sintagma "del azuL más triste" (con tres acentos sucesivos y recurrencia final del fonema /l/) se transforma en "de lo púro triste", con acentuación respetuosa de la ley de la sucesión de los tiempos métricos y ausencia de reiteración fonemática. Aquí, como ya ha sido señalado por varios investigadores, Vallejo

4. Véase Balbín (1975), pp. 133 y ss. (acentos rítmicos) y pp. 136-137 (acentos antirrítmicos).

5. Para este punto específico, véase Bélič<sup>V</sup> (1972), p. 63.

parece alejarse de un sintagma cargado desde el punto de vista de los recursos del plano de la expresión y se acerca a un sintagma neutro (no marcado estética —o mejor— esteticistamente), más cercano al discurso coloquial.

c) *Entonación*. Pueden considerarse como constantes desde el punto de vista de la entonación los siguientes elementos (que se presentan en los versos de las tres versiones): pausa versal y tonema cada 11 sílabas; pausa estrófica y tonema cada cuatro versos (cuartetos) y cada tres versos (tercetos). Son, más bien, momentos de expectativa frustrada las pausas y los tonemas que aparecen dentro del verso y varían un diseño tonal general y constante.

Al comparar las tres redacciones, se verifican variaciones en la escansión verbal de los versos 7 (sin escansión en E; con división en dos hemistiquios de 6 + 5 en K y P) y 12 (escansión de 8 + 3 en E y de 7 + 4 en K y P), pero éstas no resultan ser muy relevantes. Más interesante puede ser hacer notar que en los versos 4 y 5, a pesar de las variantes léxicas, se mantienen las invariantes métricas.

Un juego de braquistiquios<sup>6</sup>, o hemistiquios cortos, se presenta en tres versos sucesivos (el 10, el 11 y el 12) de la primera versión. Dos, en posición inicial de verso:

// de amor /  
// te llora/ (E, vv. 10 y 11)

Y uno, en posición final:

/ Otilia // (E, v. 12)

Esta relación sólo se da en E. Desaparece en las dos redacciones posteriores.

6. Con el término *braquistiquio*, Rafael de Balbín denomina al hemistiquio corto (es decir, al que posee cinco sílabas o menos). Cfr. Balbín (1975), pp. 191 y ss.

## Rimas

Aunque obvio, es necesario recordar que determinadas características métricas son más importantes para la conformación de una forma métrico-textual como el soneto. Adquieren, así, valor "macroestructural". Como las pausas estróficas, que dividen los 14 versos del soneto en dos cuartetos y dos tercetos, la rima es un fenómeno especialmente relevante para la constitución de la estructura de esta composición. El mantener total o parcialmente la armazón de la rima —sobre todo en una forma tan estable como la del soneto— revela decisiones estilísticas, voluntad de estilo.

Desde este punto de vista, el análisis de la disposición de las rimas en las diferentes versiones de *Trilce* LXVI revela una desestructuración progresiva:

- La estructura de la rima del soneto sólo se mantiene en E: ABAB / ABAB / CDE / CDE;
- En K se mantiene la rima de los cuartetos; en los tercetos desaparece, pero aparece una rima inédita: la asonancia *sórdidos: locos* (vv. 10 y 11).
- En P se mantiene la rima de los cuartetos y desaparece—esta vez por completo— la rima de los tercetos.

Además de función estructural, la rima puede cumplir función semántica, en tanto la identidad fónica posibilite una identidad semántica. Si ocurre esto último, la rima puede convertirse en un recurso desautomatizador del discurso<sup>7</sup>.

En el caso de *Trilce* LXVI, esto no ocurre. Las rimas son más bien pobres y se repiten sin ningún cuidado aparente. Examínense al respecto las rimas de los cuartetos:

---

7. Sobre las funciones rítmicas y estéticas de la rima —entre las que se encuentra su papel desautomatizador— puede consultarse Lotman (1982), pp. 153 y ss.

A: *detiene: viene: aviene: viene*

B: *comiste: triste: quisiste* [*triste* en K y P, las dos últimas redacciones]: *comiste*

A la luz de este análisis, no es arriesgado sostener que más que proponer nuevas asociaciones léxicas, las rimas de este poema parecen enunciar —metalingüísticamente— la intención de alejarse de las ricas rimas modernistas y de adquirir un tono prosaico, deliberadamente antiestético (la corrección de *quisiste* por *triste* es reveladora en este sentido).

### *Sintaxis*

Antes de entrar propiamente a analizar el tema de la sintaxis del soneto, conviene recordar las ideas de Jakobson al respecto<sup>8</sup>. Según este autor, los distintos elementos incluidos en el soneto pueden organizarse de la siguiente manera:

- por sucesión (aabb): los rasgos comunes de las dos estrofas iniciales (cuartetos) se oponen a los de las dos estrofas finales (tercetos);
- por alternación (abab): las dos parejas de estrofas alternantes, es decir, la de las estrofas impares (I y III) y la de las estrofas pares (II y IV) se oponen entre sí por sus caracteres específicos y diferenciales;
- por encuadramiento (abba): las dos estrofas que enmarcan, las extremas (I y IV), y las dos enmarcadas, las internas (II y III), constituyen parejas recíprocamente opuestas.

En función a lo anterior, debe afirmarse que la relación "sintáctica"<sup>9</sup>

8. Véase Jakobson (1977), p. 64.

9. "Sintaxis" debe entenderse aquí como una relación vinculante no sólo en el nivel oracional (o "microsintáctico"), sino en el nivel textual (o "macrosintáctico").

fundamental que pueda reconocerse en todas las versiones de *Trilce* XLVI es la relación de sucesión, por la cual los cuartetos y los tercetos forman dos unidades internamente cohesionadas y opuestas.

Curiosamente, esta oposición se manifiesta por la reiteración paralelística del sintagma /la tarde/ en los versos 1 (primer verso del primer cuarteto) y 9 (primer verso del primer terceto) de cada versión. Otros elementos, aparte del ya señalado, pueden cumplir función "macrosintáctica", es decir, pueden vincularse más con la estructura del conjunto textual que con la estructura de sus partes; se trata de los conectores (y ... y ... *mas*, y en E; e y ... *Mas* ... y ... *que* ['porque'], *porque* en K y P). Funcionalmente, estos conectores no varían, aunque resulta claro que los de las dos últimas redacciones (K y P) contribuyen a explicitar más el texto.

Definido el nivel sintáctico macroestructural, conviene referirse al nivel sintáctico microestructural. En éste se presentan los paralelismos internos<sup>10</sup> que contribuyen a reforzar la cohesión dentro de cuartetos y tercetos respectivamente.

Si el plano "macrosintáctico" parece ser igual en E, con K y en P, el tratamiento del plano "microsintáctico" varía en cada versión. Conviene detenernos en este aspecto y presentar los distintos paralelismos de las diversas versiones.

#### — *Texto E*

##### a) *Cuartetos*:

- Sujeto activo + verbo ubicado en posición final del verso:

La tarde [ . . . ]	se detiene	(I,1)
tu memoria	viene	(I,3)
tu humildad	se aviene	(II,1)

10. El concepto se desarrolla ampliamente en el libro de Samuel Levin (Cfr. Levin, 1977).

La posición impar del verso y la rima (A) contribuyen a reforzar el paralelismo.

— Circunstancias marcadas por pausas:

y muerta de hambre	(I, 3)
sin probar ni agua	(I, 4)

En este caso, se destaca, además la evidente vinculación semántica entre 'hambre' y 'sed'<sup>11</sup>.

— sujeto + modificador:

[La mesa]	donde tú comiste	(I, 2)
[tu memoria]	del azul más triste	(I, 4)

— artículo + sustantivo + modificador proposicional:

La mesa	(donde tú comiste)	(I, 2)
la mesa	(en que comiste)	(II, 4)

— preposición *ante* + término:

ante la mesa	(I, 2)
ante (quien viene ... a) la mesa	(II, 3)

b) *Tercetos*:

— Sujeto la tarde + objeto directo + núcleo del predicado:

[la tarde]	te	auxilia	(III, 1)
[la tarde]	te	llora	(III, 3)
[la tarde]	te	ama	(IV, 1)

11. Conviene hacer notar el cambio de título de E a K. "La tarde", título de E, cambia a "Flaqueza" en K. Este cambio refuerza la vinculación entre "hambre" y "sed" sugerida por un paralelismo que se mantiene en todas las versiones. Vallejo juega



— Adverbio *ya* (antepuesto o pospuesto) + núcleo:

cena	ya	acabada	(III, 3)
servir	ya	nada	(V, 3)

— Negación (antepuesta o pospuesta) + verbo *servir*:

<i>No</i>	podremos	<i>servirnos</i>	(IV, 2)
<i>Vamos a</i>	<i>servir</i>	<i>ya nada</i>	(IV, 3)

— *Texto K*

Aunque sin variar macroestructuralmente, en el nivel microestructural, la relación entre el primer verso de los cuartetos y el primero de los tercetos sugiere nuevas vinculaciones:

La doméstica tarde	(I, 1)
La tarde cocinera	(III, 1)

En primer lugar, no se produce la recurrencia del modificador "cocinera". En segundo, la inversión del orden sintáctico (*doméstica tarde* [modificador directo + núcleo] > *tarde cocinera* [núcleo + modificador directo]) genera un jiasmo. Estas vinculaciones no aparecen ni en E ni en P.

### *Cuartetos*

En los cuartetos de K se mantienen algunas relaciones presentes en E:

— sujeto activo + verbo ubicado en posición final de verso:

La [...] tarde	viene	(I, 1)
----------------	-------	--------

---

aquí con los varios sentidos del término *flaqueza*, que puede significar tanto 'debilidad física' como 'fragilidad moral' (debo estas últimas observaciones a Ricardo González Vigil).

tu memoria	viene	(I, 3)
tu humildad	se aviene	(II, 1)

- circunstancias modificadas por pausas:

y muerta de hambre	(I, 3)
sin probar ni agua	(I, 4)

- artículo + sustantivo + modificador proposicional:

la mesa	(donde tú comiste)	(I, 2)
la mesa	(en que comiste)	(II, 4)

Otras relaciones —otros paralelismos— surgen:

- recurrencia de *triste* (como sustantivo o adjetivo):

lo puro	triste	(I, 4)
la bondad	más triste	(II, 2)

- recurrencia del lexema *comer* (también en funciones sintácticas distintas):

no quiere	comer	(II, 3)
mesa en que	comiste	(II, 4)

Y otras desaparecen, como las relativas a la recurrencia de sujeto + modificador o al paralelismo evidente entre preposición *ante* + término.

### *Tercetos*

Aquí cambian, en realidad, dos paralelismos:

- sujeto *la tarde* + objeto directo + núcleo del predicado:

La tarde cocinera	te suplica	(III, 1)
[la tarde cocinera]	te llora	(III, 2)

En este caso, los elementos incluidos en el paralelismo no sólo han cambiado (al cambiar, intensifican una progresión semántica; comparemos la serie *te auxilia* - *te llora* - *te ama* [de E] frente a la más radical e insistente *te suplica* - *te llora* [de K], sino que se han aproximado en el verso.

— negación (antepuesta o pospuesta) + verbo servir:

no hay valor para servirse (IV, 1-2)

no vamos a servir ya nada (IV, 3)

Aquí resulta pertinente hacer notar la inclusión de un verbo impersonal (que generaliza y vuelve paradigmática, "natural", la situación) y la aparición de un sintagma con significado de 'miedo' ("no hay valor").

Desaparece el paralelismo ya (antepuesto o propuesto) + núcleo.

— *Texto P*

La edición príncipe repite en este aspecto casi la totalidad de la segunda redacción (texto K), salvo en dos casos:

- en primer lugar, retorna la recurrencia entre los versos 1 y 9, que nuevamente repiten el sintagma /la tarde cocinera/ (con lo que se elimina la relación jiásmica descubierta en K y se recupera la vinculación basada en la reiteración de dos endecasílabos heroicos);
- en segundo lugar, desaparece el paralelismo producido por recurrencia del lexema *comer*, surgido en K.

### *Semántica*

La estructura semántica del texto es muy clara en las tres

redacciones y, como lo afirmaría García Berrio, es isodistributiva<sup>12</sup>, pues los grandes conjuntos semánticos coinciden con las grandes divisiones métricas de cuartetos y tercetos. La delimitación semántica de todas las versiones de *Trilce* LXVI puede plantearse así:

- Los cuartetos se identifican con una exposición en la cual se alternan el ofrecimiento y el rechazo (en efecto, el ofrecimiento, la posibilidad del ágape, de la comunión, son rechazados por el sujeto, consciente de su dolor y de la consistencia de su recuerdo).
- El primer terceto se identifica con una reexposición de lo planteado en los cuartetos, que se enfatiza y se reitera mediante una repetición y una progresión verbales (se insiste aquí en uno de los temas de la exposición: el ofrecimiento, ahora más desesperado).
- El segundo terceto continúa la reexposición anterior, pero introduce un contenido exhortativo (el sujeto se exhorta a sí mismo, a su amada, a la humanidad en general) de carácter negativo que reitera el rechazo a la relación, un rechazo ampliado, generalizado.

En resumen, el esquema semántico del texto es el siguiente: exposición (cuartetos) —reexposición (terceto 1)— reexposición exhortación (terceto 2). Este esquema se mantiene invariable a lo largo de los tres textos estudiados.

Con lo dicho, creo haber dado cuenta del proceso por el cual se descomponen y se recomponen las relaciones internas de *Trilce* LXVI a lo largo de sus diferentes versiones. Quedan, sin embargo, por explicar (aunque podrían deducirse fácilmente a partir de las observaciones puntuales realizadas a lo largo de este estudio) los niveles en los que se realizan estos cambios.

---

12. Cfr. sobre este punto García Berrio (1979), pp. 58 y ss.

Al respecto, debe notarse que todas las estructuras generales (macroestructuras) del soneto se mantienen. Veamos:

- *Estrato semántico:*

- estructura exposición (cuartetos) - reexposición ( terceto 1) - reexposición - exhortación (terceto 2).

- *Estrato sintáctico:*

- "macroestructura" sintáctica: relación de sucesión (oposición cuartetos/tercetos).
- conectores

- *Estrato métrico:*

- división de los 14 versos en dos cuartetos y dos tercetos.

En el único aspecto "macroestructural" en el que no se respeta al diseño del soneto es en la armazón de las rimas. Ya se ha visto cómo en K y P se van eliminando progresivamente las rimas de los tercetos. Sin embargo, aún esta supresión no es total y los cuartetos mantienen la estructura de sus rimas a lo largo de las tres versiones.

En donde las variaciones pueden ser más frecuentes es en el nivel "microestructural". No creo necesario repetir lo ya dicho al respecto. Sin embargo, una selección de las observaciones ya hechas nos puede precisar más la dirección de las correcciones vallejianas.

Conviene, por lo tanto, listarla. Como el estrato semántico se ha considerado sólo en su nivel macroestructural, me referiré solamente a los estratos métrico y sintáctico.

— *Estrato métrico:*

- eliminación de paralelismos acentuales;
- mayor presencia de la acentuación "antirrítmica";

- eliminación de braquismos y de paralelismos generados por ellos;
- insistencia en las rimas pobres.

— *Estrato sintáctico:*

- supresión de buena parte de los paralelismos sintácticos, que se van eliminando de versión en versión.

En fin, macroestructuralmente se mantienen casi todas las características del soneto (todas en E) y es notable la estabilidad de la forma; microestructuralmente, se presenta una evolución estilística en la dirección del prosaísmo y el antiesteticismo, identificable tal vez con la segunda "manera" de *Los heraldos negros*<sup>13</sup>, pero quizás también con una invariante del estilo vallejano.

*Trilce* XLVI es, ciertamente, un soneto mal borrado, una estructura desconstruida que —como sucede en el arte cubista— pareciera referirse oblicuamente a la forma que pretende destruir.

Con ello, como sostendría Paoli, *Trilce* XLVI se presenta como un texto con estructuras menos uniformemente vanguardistas. Se presenta también como un texto que obliga a revisar nuestra lectura del soneto en general.

---

13. Consúltese al respecto Vydrová (1988), pp. 95-97.



## ANEXO N° 1

### Versión E

#### LA TARDE

La tarde cocinera se detiene  
ante la mesa donde tú comiste;  
y muerta de hambre tu memoria viene,  
sin probar ni agua, del azul más triste.

Y, como siempre, tu humildad se aviene  
a que te brinden cuanto no quisiste.  
Mas no gustas sentarte ante quien viene  
filialmente a la mesa en que comiste.

La tarde cocinera que te auxilia  
de amor, tras su mandil de tintes suaves  
te llora, y como en cena ya acabada,

cuánto más te ama por ausente. Otilia,  
no podremos servirnos de estas aves.  
¡Ah!, qué nos vamos a servir ya nada.

### Versión K

#### FLAQUEZA

La doméstica tarde se detiene  
ante la mesa donde tú comiste;  
y muerta de hambre tu memoria viene  
sin probar ni agua, de lo puro triste.

Mas, como siempre, tu humildad se aviene  
a que le sirvan la bondad más triste.  
Y no quieres comer, que ves quién viene  
filialmente a la mesa en que comiste.

La tarde cocinera te suplica,  
y te llora en su delantal que aún sórdido  
nos empieza a querer de vernos locos.

Yo hago esfuerzos también; porque ya no hay  
valor para servirse de estas aves...  
¡Oh, qué nos vamos a servir ya nada!

#### Versión P

#### XLVI

La tarde cocinera se detiene  
ante la mesa donde tú comiste;  
y muerta de hambre tu memoria viene  
sin probar ni agua, de lo puro triste.

Mas, como siempre, tu humildad se aviene  
a que le brinden la bondad más triste.  
Y no quieres gustar, que ves quien viene  
finalmente a la mesa en que comiste.

La tarde cocinera te suplica  
y te llora en su delatal que aún sórdido  
nos empieza a querer de oírnos tanto.

Yo hago esfuerzos también; porque no hay valor  
para servirse de estas aves.  
Ah! qué nos vamos a servir ya nada.

## BIBLIOGRAFIA

- BALBIN, Rafael de  
1975 *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos.
- BELIC, Oldrich  
1975 *En busca del verso español*. Praha: Univerzita Karlova.
- BELIC, Oldrich  
1972 *El español como material del verso*. Valparaíso: Ediciones universitarias (Universidad Católica de Valparaíso).
- DOMINGUEZ CAPARROS, José  
1985 *Diccionario de métrica española*. Madrid: Paraninfo.
- GARCIA BERRIO, Antonio  
1978-1980 "Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega: tipología del macrocomponente sintáctico". En: *RFE* LX, pp. 23-156.
- GONZALEZ VIGIL, Ricardo, ed.  
1991 *Obras completas de César Vallejo*. Tomo I: *Obra poética*. Lima, Banco de Crédito del Perú, (Biblioteca Clásicos del Perú, 6).
- JAKOBSON, Roman  
1977 *Ensayos de poética*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- ERLICH, Víctor  
1974 *El formalismo ruso*. Barcelona: Seix Barral.

ESPEJO ASTURRIZAGA, Juan

1965 *César Vallejo. Itinerario del hombre*. Lima: Juan Mejía Baca.

LEVIN, Samuel R.

1977 *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Madrid: Cátedra.

PAOLI, Roberto

1981 "En los orígenes de *Trilce*: Vallejo entre Modernismo y Vanguardia". En: *Mapas anatómicos de César Vallejo*. Messina-Firenze: D'Anna.

LOTMAN, Yuri M.

1982 *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.

QUILIS, Antonio

1967 "La percepción de los versos oxítonos, paroxítonos y proparoxítonos en español". En *RFE L*, pp. 339-343.

SCHÖKEL, Luis Alonso

1959 *Estética y estilística del ritmo poético*. Barcelona: Juan Flors,.

VYDROVA, Hedvika

1988 "Las constantes y las variantes en la poesía de César Vallejo: *Los Heraldos Negros*". En: Merino, Antonio (ed.) *En torno a César Vallejo*. Madrid, Júcar, pp. 55-96.

# OBSERVACIONES SOBRE LA METRICA DEL *REDOBLE FUNEBRE A LOS ESCOMBROS DE DURANGO*

Enrique Carrión Ordóñez  
(Pontificia Universidad Católica del Perú)

## *Sumario y Texto*

1 Esquema de la expresión. 2 Tradición. 3 Prioridad del ritmo. 4 La referencia histórica. 5 Objetivo. 6 ¿Epica? 7 Recuerdos peruanos. 8 Un terceto diferente. 9 Cuestiones disputadas.

## TEXTO

[<sup>1</sup> Padre polvo] que subes de España  
[<sup>2</sup> Dios te salve], libere y corone  
[<sup>1</sup> padre polvo] que asciendes del alma.

[<sup>1</sup> Padre polvo] que subes del fuego,  
5 [ <sup>2</sup> Dios te salve], te calce y dé un trono,  
[<sup>1</sup> padre polvo] que estás en los cielos

[<sup>1</sup> Padre polvo], biznieto del humo,  
[<sup>2</sup> Dios te salve] y ascienda a infinito,  
[<sup>1</sup> padre polvo], biznieto del humo.

10 [ <sup>1</sup> Padre polvo] en que acaban los justos  
[<sup>2</sup> Dios te salve] y devuelva a la tierra,  
[<sup>1</sup> padre polvo] en que acaban los justos.

- [<sup>1</sup> Padre polvo] que creces en palmas  
 [<sup>2</sup> Dios te salve] y revista de pecho,  
 15 [<sup>1</sup> padre polvo], terror de la nada.
- [<sup>1</sup> Padre polvo], compuesto de hierro,  
 [<sup>2</sup> Dios te salve] y te dé forma de hombre,  
 [<sup>1</sup> padre polvo] que marchas ardiendo.
- [<sup>1</sup> Padre polvo], sandalia del paria,  
 20 [<sup>2</sup> Dios te salve] y jamás te desate,  
 [<sup>1</sup> padre polvo], sandalia del paria.
- [<sup>1</sup> Padre polvo], que avientan los bárbaros,  
 [<sup>2</sup> Dios te salve] y te ciña de dioses,  
 [<sup>1</sup> Padre Polvo], que escoltan los átomos.
- [<sup>1</sup> Padre polvo], sudario del pueblo,  
 [<sup>2</sup> Dios te salve] del mal para siempre,  
 [<sup>1</sup> padre polvo] español, padre nuestro.
- [<sup>1</sup> Padre polvo] que vas al futuro,  
 5 [<sup>2</sup> Dios te salve], te gué y te dé alas,  
 [<sup>1</sup> padre polvo] que vas al futuro.

## 1. *Esquema de la expresión*

El XIIIº poema de *España, aparta de mí este cáliz* presenta una severa construcción métrica en versos de diez sílabas que Bello y Vicuña Cifuentes consideraron anapésticos, aunque los modernos prefieren agrupar como dactílicos. El punto de discrepancia para identificar el período rítmico interior reside en la inclusión o eliminación de las sílabas átonas precedentes al primer acento. La teoría métrica clásica contaba desde la primera sílaba de cada verso; Navarro (1956), aplicando el concepto musical de *anacrusis* para esa rama inicial, considera que en verso castellano solamente pueden encontrarse dos pies básicos —trocaicos y dactílicos— después de la anacrusis de verso o de hemistiquio. Para Bello estos



versos de Vallejo tendrían tres anapestos, seguidos de la sílaba átona, real o ficta según la viejísima convención paroxítona castellana:

ooó ooó ooó o

Navarro prefiere contar con dos dáctilos seguidos de un troqueo:

(oo) óo óo óo

Quilis, por su parte, parece renuente a aceptar el concepto de pie rítmico como unidad (1985, p. 33, n. 8). Prefiere partir del verso como unidad indivisible, que puede sin embargo subclasificarse según la distribución acentual interna.

## 2. *Tradición*

Empleado por Ramón de la Cruz —para no remontarnos a los escasos ejemplos áureos y medievales— el verso decasílabo distribuido en tres acentos regularmente recurrentes (3-6-9) alcanzó desde el neoclasicismo un intenso cultivo. Profusamente aplicado a los himnos patrióticos —como el nacional peruano— que imitaron el modelo del canto patriótico de los asturianos compuesto por Jovellanos, prosiguió su fortuna en el Romanticismo y Modernismo (**Himno de la guerra**, de R. Darío).

## 3. *Hipótesis. Prioridad del ritmo.*

Tratemos de comprender el *Redoble* dentro de la tradición antecedente, mostrando la dialéctica entre codificación y desviación que suponemos en todo poema original. Observamos cómo las variantes de redacción conservadas sugieren la dominancia inicial de un esquema rítmico mayor, asociado difusamente a un sentido, al que se sujetan los componentes semánticos y sintácticos menores, sometidos igualmente al principio de remisión interior que caracteriza la lengua poética. Como cuando se intenta recordar una palabra, la evocación primera suele ser el esquema acentual. La corrección del

título inicial, de "Himno" a *Redoble*, parte del larvado movimiento de una tradición, superado por la síntesis del encuentro entre una interioridad genuina, que la asume, con una realidad viviente, que la desborda. La voz griega palidece ante este *redoble* castellano que sugiere el reciente atronar funesto de la destrucción. Las enmiendas publicadas en la edición de Georgette Vallejo y resaltadas en otras, me parecen confirmar esta propuesta de comprensión. No las trataré, sin embargo.

#### 4. *La Referencia Histórica*

El 31 de marzo de 1937 la población de Durango, situada en la provincia vasca de Vizcaya, era gravemente arrasada por un bombardeo de las fuerzas que obedecían al insurgente General Franco. Por los recuentos de entonces sumaba poco menos de 6.000 habitantes. Tiempos terribles de la campaña del Norte en la Guerra Civil española, camino del Bilbao republicano, a órdenes del General Mola. El 26 de abril sufriría también un devastador ataque aéreo la pequeña población de Guernica, símbolo de las tradiciones étnicas eusqueras. Este horror ha quedado retorcido, desaforado, en la famosa pintura de Picasso —el mismo pintor amigo que trazó los rasgos de piedra vegetal del poeta peruano, reproducidos en el cartel de convocatoria a esta reunión. Seguía Vallejo de cerca, como en carne propia, las vicisitudes de la dolorosa contienda. Con otros escritores y artistas se enrola en un frente de apoyo a la causa republicana. Aparece como representante del Perú. Por febrero había escrito para el *Repertorio Americano* de Costa Rica:

"Ejemplos de este tipo de intelectual perfecto...luchan de un lado en las mismas trincheras de Madrid, y de otro lado traducen... todo ese palpitante, humano y universal desgarrón español en el que el mundo se inclina a mirarse, como en un espejo, sobrecoigido a un tiempo de estupor, de pasión y de esperanza. Y hemos pensado, oyéndolos, que entre otros bienes que nos traerá el triunfo del pueblo español contra el fascismo, será el de mostrar a los intelectuales

de los demás países que si crear en el silencio y recogimiento de un despacho una obra intrínsecamente revolucionario, es una cosa bella y trascendente, lo es más aún crearla en medio del fragor de una batalla, extrayéndola de los pliegues más hondos y calientes del alma". (apud Pinto, C.V.: *En torno a España*, Lima, 1981, p. 87).

No vamos a ir más allá en la reconstrucción del acontecimiento histórico que sirve de tema al poema que nos ocupa. Bástenos con saber que aquel hecho saldría de la enumeración historiográfica de acciones bélicas para transmutarse en un paradigma del acontecer humano gracias al crisol metahistórico del arte.

## 5. *Objetivo*

No es, sin embargo, la figuración del contenido lo que ahora nos ocupa, ni su relación semántica con los referentes históricos, ni la lógica interna entre las unidades del significado. El objetivo de esta exposición es destacar vigorosos rasgos de la expresión formal del *Responso* y relacionarlos con la forma del contenido que suponemos subyace a la totalidad de la composición. Por lo demás añadiremos algunas observaciones colaterales que nos parecen útiles para enriquecer nuestra relectura.

## 6. *¿Epica?*

Ya hemos establecido que Vallejo está inscrito en la tradición del decasílabo. Al consultar la obra fundamental de Tomás Navarro (1956: 473), experto filólogo que fue republicano conspicuo, nos viene la sospecha de dónde proceda la información repetida después en el útil manual de Baehr (1962: 135) sobre la versificación española, que inscribe a Vallejo en esta tradición. Navarro debió de haber tratado estrechamente a nuestro Vallejo durante aquellas exaltadas reuniones de intelectuales comprometidos con la causa republicana al estallar la sublevación de Franco. Pero agrega una

calificación que me desconcierta: "César Vallejo evocó la tradición épica de este metro en los tercetos de su *Redoble fúnebre...*" (loc.cit.). Supongo que el adjetivo *épico* lo emplea Tomás Navarro como sinónimo corriente de 'heroico', puesto que en el *Redoble* no encontramos relación alguna con lo narrativo, lo rigurosamente épico. En la tradicional distribución de significaciones, nada encontramos que pudiera cambiar la clasificación de este poema intensamente lírico. Por lo demás el decasílabo no tiene tradición épica importante en el sentido que la preceptiva asigna a esta modalidad de la creación. En el mejor de los casos sirve para esas odas patrióticas, tan próximas a los *himnos*.

## 7. *Recuerdos peruanos*

De las referencias históricas, además de las reunidas por Baehr, nos interesa ahondar en otras que pudieran explicarnos la vigencia del código literario con que Vallejo cuenta para comunicarse y rebelarse —revelarse— a la vez.

El año de 1810 circulaba por Lima cierto impreso —codiciada presea de la bibliofilia— que difundía entre el público capitalino el *Canto* que Jovellanos compuso para exaltar el alzamiento de los asturianos contra las pretensiones napoleónicas y los acomodados cortesanos. Dejando de lado la curiosidad bibliográfica de ser quizá la primera impresión del influyente canto patriótico, hemos de recordar que fue este himno del anciano y sabio ilustrado el que dio pie para aquella larga cadena de himnos patrióticos de España y América, todos acuñados con el mismo decasílabo que usaría Vallejo en recuerdo de las esperanzadoras cenizas del pueblo de Durango.

Dentro de esta tradición figura nuestro Himno Nacional. Recordemos la discusión interminable sobre la autoría y legitimidad de su letra. La estrofa que suele cantarse no parece pertenecer a la redacción original. Diversas confusiones y sustituciones que se han denunciado no hubieran sido posibles, de no haberse ceñido todas las variantes al mismo molde métrico. Al cantar a la Patria

insurgente se usaba un esquema rítmico difundido desde la Península para animar el patriotismo de los españoles. Ciertamente es que antes de crearse la canción peruana, ya se había adoptado aquel esquema en el himno argentino y en otras canciones patrióticas. Estamos ante un molde acentual muy apropiado para el canto coral, con su secuencia un tanto monótona de dos sílabas átonas y una tónica, hasta el acento final, seguido de la cadencia trocaica habitual en castellano:

ooó ooó ooó óo (Padre polvo que subes de España/ Somos  
libres, seámoslo siempre etc.)

Chocano había adoptado la misma forma métrica cuando se le pidió que escribiera otra letra del Himno Nacional. Hay, no obstante, importantes diferencias en el agrupamiento de los versos de las luchas por la Independencia y en los tercetos de Vallejo. Nuestro Himno —por dar un ejemplo bastante repetido— sigue la siguiente secuencia de rimas:

ABAB (coro)  
XAXAXAXA (estrofas)

Es decir, cuartetos y octavas de versos asonantes paroxítonos impares, que alternan con rimas asonantes oxítonas en los versos pares del coro, y con versos pares sueltos en las estrofas. No hay tercetos.

En cambio, Vallejo organiza los diez tercetos de su poema según el siguiente orden:

AXA BXB CXC ...

Vallejo no emplea rimas agudas, que son las que se dan con mayor frecuencia en el Himno Nacional y otras canciones parecidas. Un terceto usa la terminación proparoxítona (bárbaros::átomos) sometiéndose a la vieja convención que, al descontar una sílaba en los finales esdrújulos de verso (Cf. § 1) elimina habitualmente la postónica, como se prueba examinando las correspondencias de la rima.



Hay composiciones con decasílabos anapésticos de González Prada y Darío, escritores que Vallejo supo valorar. Sin embargo, tampoco muestran mayor vecindad con el *Redoble*.

#### 8. *Un terceto diferente*

La construcción de estos tercetos es particular: hasta 5 veces se producen rimas abrazadas a base de la repetición del primer verso, para conseguir la uniforme asonancia de los impares, aun cuando en los borradores se muestran variantes que pudieran haber obviado la repetición. Debido a la casi ritual anáfora de "Padre polvo" (20 veces) y de "Dios te salve" (10 veces) se connota una como letanía, reforzada semánticamente con fórmulas léxicas vinculadas al rezo católico. PAOLI (1964, p. ccxxiii) lo había notado:

"Il teatro povero, epico, nudo di questa lotta, é la polvorosa terra di tutta la spaziosa e triste Spagna. Il *Redoble fúnebre a los escombros de Durango* con le sue forme che ricalcano il *Pater Noster* e l' *Ave María*, è la preghiera alla polvere delle rovine, delle strade, alle polvere del sacrificio che va verso il futuro, polvere sacra perché è sandalo del paria, sudario del popolo".

Mas allá del ritmo acentual, encontramos las alternancias epifóricas y las anáforas abrazadas dentro de la estrofa, como en un intento de superar —no sin angustiante obsesión— e integrar los escombros de la historia vivida con un orden que se proyecta desde el texto a la esperanza y parece querer contrariar la circularidad progresiva del poema.

Especial mención merece la colocación de cesuras o pausas internas, regularmente después de la cuarta sílaba. Como en un deseo de apoyar el arranque ternario de los tercetos y el ritmo ternario de los pies, encontramos muy cerca dos enumeraciones trimembres en los versos 2-5 y, después, en el v. 29. Por lo contrario, las cesuras en sílaba 4a. tienden a formar hemistiquios



a *minore* binariamente separados, y unitariamente jerarquizados por construcciones nominales con subordinadas relativas. Tres de ellas (subes-asciendes-subes) llevan predicado semánticamente ascensional, y la cuarta (“que estás en los cielos”) ya con un predicado *estar*, parece remansar el ascenso en una eternidad no ajena a la condición formularia de este sintagma calcado del *Padre Nuestro*. Pero además, los primeros hemistiquios se dejan analizar —gracias a las pausas virtuales de las palabras y a los acentos fonéticos— en troqueos binarios (Pádre pólvó) (Díós te sálve) que convierten en ritmo pedal los ritmos de cadencia pedal (BELIC 1972)

Me he preguntado por el sentido de *biznieto*. Además de significar una generación en retrospectiva familiar (frente a las sugerencias abstractas y prospectivas de \**descendiente*), encaja en el estilo expresionista. Me explico: al revés de la retórica clásica que evita la mención de objetos corrientes mediante perífrasis y alusiones, la de Vallejo es exactamente inversa: las palabras comunes —como los zapatos viejos de van Gogh— sirven de corteza ordinaria a delicadas relaciones de ideas, sentimientos, sensaciones. La secularización y humanización de lo sagrado asumen, no obstante su aire de parodia, un tono profético.

## 9. *Cuestiones disputadas.*

Queda la dificultad de conciliar la circularidad del poema —necesidad estructural del verso— con la direccionalidad escatológica postulada por la perspectiva progresista de la historia que parece postular Vallejo.

El poema que examinamos no era así al comienzo. No tenía asonancias en los versos impares y no usaba las repeticiones. Hasta 5 dijimos que se dan en la versión dada como la terminal. No hemos querido ir más allá, pero tenemos la impresión de haberse convertido las “dos pasos adelante y uno atrás” de la progresión socialista en rítmica connotadora.

## BIBLIOGRAFIA

### A) EDICIONES

Ed. Ferrari = C. Vallejo. *Obra poética*. Edición crítica. Américo  
1988 Ferrari, coordinador. Madrid, Signatarios Acuerdo  
Archivos Allca XX c.. XXXIII, 753 p. láms.  
ilus. (Colección Archivos, 4).

Ed. Georgette Vallejo = *Obra poética completa*. Edición con facsímiles...  
1968 Edición preparada bajo la dirección de Georgette  
Vallejo. Realizada bajo el cuidado de Abelardo  
Oquendo. Lima, Francisco Moncloa Editores. 510  
p.

Ed. Miró = Poesías completas (1918-1938). Recopilación, prólo-  
1949 go y notas de César Miró. Buenos Aires, Ed. Losada.  
286 p.

### B) ESTUDIOS

#### A. ESCOBAR

1973 *Cómo leer a Vallejo*. Lima.

#### J. VELEZ y Antonio MERINO

1984 *España en César Vallejo*. Madrid.

#### R. PAOLI

1964 "Studi introduttivi" en su trad. ital. a la *Poesie*.  
Milán.

#### G. MEO ZILIO

1960 *Stile e poesia in César Vallejo*. Padua. 201 p.

M. BERNU, A. FERRARI, E. MARTIN, M. SALOMON, S. YURKIEVICH,  
E. BAREIRO, E. MIRET, A. SICARD  
1972      *Séminaire César Vallejo I y II*. Potiers.

### C) OBRAS DE CONSULTA

R. BAEHR  
1970      *Manual de versificación española*. Madrid.

R de BALBIN L.  
1968      *Sistema de rítmica castellana*. 2a. ed. Madrid.

O. BELIC  
1972      *El español como material del verso*. Valparaíso.

H. LAUSBERG  
1975      *Manual de retórica literaria*. Madrid.

M. MILA I FONTANALS  
"Del decasílabo y endecasílabo anapéstico (Historia literaria)", en sus *Obras Completas*, V. pp. 324-344.

T. NAVARRO TOMAS  
1956      *Métrica española; reseña histórica y descriptiva*. Syracuse, N. Y.

T. NAVARRO T.  
1959      *Arte del verso*. México.

M. PEREZ y CURIS  
1913      *Arquitectura del verso*. París.

A. QUILIS,  
1985      *Métrica española; ed. corr. y aum.* Barcelona.

J. VICUÑA CIFUENTES  
1929      *Estudios de métrica española*. Santiago de Chile.



## VI

### NARRATIVA Y TEATRO





## LA NARRATIVA DE CESAR VALLEJO\*

Antonio González Montes  
(*Universidad Nacional Mayor de San Marcos*)  
A Ximena, mi hija.

La producción narrativa de César Vallejo constituye un corpus valioso en el conjunto total de la obra escrita de nuestro máximo poeta y merece, por ello, una mayor atención que la brindada hasta el momento; aunque es de justicia reconocer la existencia de algunos trabajos de críticos nacionales y extranjeros que han profundizado en el examen y valoración de la cuentística y novelística vallejianas.

Es, pues, preciso seguir el derrotero trazado por estudios anteriores para ahondar en la comprensión de los valores estéticos e históricos que ofrecen los textos narrativos de Vallejo. Al respecto, cabe dividir esta producción en 2 etapas, con el objeto de observar el proceso de transformación y de enriquecimiento que experimenta la escritura narrativa del autor, en consonancia con los cambios vitales e ideológicos ocurridos.

### I. ETAPA INICIAL (1923)

Vallejo se inicia como narrador con dos libros publicados en 1923: *Escalas* y *Fabla salvaje*<sup>1</sup>. El primero de ellos es un volu-

---

\* Este trabajo es parte sustancial de un Proyecto de Investigación. "Etapas en la Narrativa de César Vallejo" (1992), auspiciado por el Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

1 Hemos utilizado la edición: VALLEJO, César (1970). Sobre la aparición de los dos primeros libros del escritor Cf.: ESPEJO ASTURRIZAGA, Juan (1965: 127) y RODRIGUEZ REA, Miguel Angel (1983: 300).

men con narraciones breves, que caben, con algunas observaciones, dentro del concepto de cuento; y el segundo es una novela también breve, muy al estilo de otras obras que pertenecerían, según Edmundo Bendezú, a la novelística modernista peruana<sup>2</sup>.

### *Escalas*

Para realizar un análisis cabal de *Escalas* es necesario poner de manifiesto sus nexos temáticos y estilísticos con *Trilce*, que se había editado apenas un año antes (1922). Ambos libros se nutren, en gran parte, de una misma experiencia vital y de una concepción estética semejante.

Según Trinidad Barrera “la gestación de *Escalas* está signada por dos acontecimientos singulares: la muerte de la madre (1918) y el período carcelario (1920-21), dos sucesos que invaden su vida y su obra, marcándolas para siempre y reforzando un sentimiento de orfandad que ya aparecía en *Los heraldos negros* y que, a partir de este momento, dominará dramáticamente el futuro de su poesía”. BARRERA, *Trinidad* (1988: 319).

### *“Cuneiformes” (1a. sección)*

Una lectura de los textos de *Escalas* nos permite comprobar que, en efecto, los dos acontecimientos mencionados actúan a modo de ejes temáticos que ayudan a descifrar la compleja significación de la escritura narrativa de Vallejo. La primera sección del libro, denominada “Cuneiformes”, constituida por “seis prosas poéticas”, muestra una vinculación explícita con el período carcelario. El narrador escribe desde y sobre la cárcel, y los títulos de cada una de las prosas aluden a las paredes que conforman la celda en la que discurre la vida del preso.

*Trinidad Barrera* ha explicado con bastante detalle y acierto

---

2 BENDEZU, Edmundo (1992: 135).

el modo en que la estructura espacial de la celda carcelaria ha sido sugerida por los títulos de las "prosas", incluyendo dentro de esta singular homología, la presencia del recluso que acompaña al narrador y la ventana por la que se comunican con el mundo exterior.

Algunos de los temas específicos han sido motivados por la situación de enclaustramiento y de pérdida de libertad en que se encuentra el personaje narrador. Por ejemplo, en "Muro Noroeste" una pequeña anécdota ocurrida a su compañero de celda le sirve para desarrollar una meditación, con pretensiones filosóficas, acerca de la naturaleza última de la justicia y de la imposibilidad de que el ser humano pueda alcanzarla.

"Muro Dobleancho" se nutre de la misma preocupación acerca de la justicia. En este caso el narrador al referir una historia que le ha contado su compañero de celda, pone en evidencia la incapacidad de los jueces y tribunales para establecer la exactitud de la culpabilidad del recluso, pues mientras la justicia formal y legal ha determinado su condición de ladrón, el narrador lo acusa, además, de asesino por su responsabilidad indirecta en un hecho que concluyó con la muerte de otro ser humano.

Las referencias al universo familiar nutren el desarrollo argumental de dos textos de "Cuneiformes". En "Alféizar" la escritura inicia un reconocimiento de la situación de postración en la que se encuentra el propio sujeto productor de la escritura, que llega a creerse muerto. Su compañero de celda, mientras tanto, prepara el austero desayuno que se servirán como cada mañana.

La escena misma del desayuno posee la capacidad de hacer recordar la niñez feliz del personaje, en la que éste se ve rodeado por el afecto familiar de sus hermanos y, en especial, de su madre que dispensa cariño y protección al pequeño hijo y aun presagia los momentos difíciles que éste vivirá en el futuro "cuando [...] sea grande y haya muerto su madre". La evocación concluye con la imagen de "dos ardientes lágrimas de madre, que empapaban mis trenzas nazarenas".

“Muro Antártico” muestra, otra vez, la emergencia del yo narrativo, dando curso libre a sus deseos eróticos hacia una hermana innominada<sup>3</sup>. La complejidad significativa de este texto obedece a que en él se mezclan el pasado y el presente, el sueño y la vigilia, la pureza y el pecado, según señala *Sonia MATTALIA* (1988: 339).

En efecto, “Muro antártico” desenvuelve el controvertido tema del amor incestuoso desde una doble perspectiva. De un lado, el narrador, consciente del carácter pecaminoso de dicho amor, se resiste a aceptarlo; pero, de otro lado, asume de un modo radical y totalizador sus impulsos afectivos y llega a anhelar un máximo de fusión con su hermana:

“¡Oh mujer! Deja que nos amemos a toda totalidad. Deja que nos abracemos en todos los crisoles. Deja que nos lavemos en todas las tempestades. Deja que nos unamos en alma y cuerpo. Deja que nos amemos absolutamente, a toda muerte.” *VALLEJO. César* (1970:15).

El personaje narrador (símil del Vallejo autor) a través de una alucinada remembranza, ubica los orígenes de esta relación incestuosa en los remotos días de la niñez, evocados con particular fruición y entusiasmo<sup>4</sup>.

#### *“Coro de vientos” (2a. sección)*

La sección “Coro de vientos” agrupa, a su vez, a un conjunto de textos más extensos que los de “Cuneiformes”. Todos ellos responden mejor al concepto de relato y poseen una estructura narrativa más sólida y variada, a la vez que abordan una diversidad

---

3 *GONZALEZ MONTES, Antonio* (1992).

4 *Zavaleta* recuerda que “Paoli ha señalado ya los lazos de esta estampa con los poemas IX, LI y LII de *Trilce*, si bien en estos no aparece nítida como acá la figura de la *hermana amante*”. *ZAVALETA, Carlos E.* (1988: 984).

de temas, dentro de los cuales se puede constatar un claro predominio de lo fantástico y lo misterioso.

El primer relato de esta sección se denomina "Más allá de la vida y la muerte" y ofrece muchos puntos de contacto con textos poéticos y narrativos vallejianos, en tanto se nutre de aquel acontecimiento singular que es la muerte de la madre del escritor, ocurrida en agosto de 1918, y que causó un gran impacto emocional en Vallejo, perceptible a lo largo de su vida posterior.

En relación a "Cuneiformes", son evidentes las vinculaciones entre "Más allá de la vida y la muerte" y "Alféizar", pues en ambos textos aparece la imagen de la madre, aunque en el segundo de los mencionados, el recuerdo es más fugaz y surge a consecuencia de la escena del desayuno en la celda carcelaria. En cambio en "Más allá..." nos encontramos con una imagen más compleja, más fantástica y más simbólica de la madre.

El relato nos presenta a un personaje—narrador, cuyo referente es el propio Vallejo, en viaje hacia la ciudad de Santiago, después de "once años de ausencia". El motivo del viaje es el reencuentro con la madre ya difunta y enterrada "bajo las mostazas maduras y rumorosas de un pobre cementerio". El recorrido que lleva a cabo el personaje asume una significación más trascendental, pues el reencuentro entre la madre y el hijo se produce en una atmósfera irreal e increíble, como la califica el propio narrador, en la que la primera no está muerta sino viva y aun llega a afirmar que su propio hijo no está vivo sino muerto.

Esta situación paradójica y fantástica es la que justifica la elección del título del relato, pues según el narrador, el suceso que le tocó vivir es "rompedor de las leyes de la vida y la muerte, superador de toda posibilidad; palabra de esperanza y de fe entre el absurdo y el infinito, innegable desconexión de lugar y tiempo; nebulosa que hace llorar de inarmónicas armonías incognoscibles" VALLEJO, César (1970:28).

En realidad, el viaje que realiza el personaje narrador posee



un simbolismo trascendentalista, en la medida en que se asemeja al motivo del viaje a los reinos de ultratumba, presente en muchas obras de la literatura occidental. Y este simbolismo se ve reforzado por el hecho de que el personaje, como bien señala *Trinidad Barrera*, recorre a caballo “tres estadios o círculos concéntricos: 1) Santiago de Chuco (la casa familiar, la conversación con su hermano, los relámpagos, primera prueba); 2) la posada (la conversación con la anciana, la sangre, la segunda prueba) y el tercero y último, en el corazón de la montaña, la hacienda, “mansión solitaria, enclavada en las quiebras más profundas de la selva” y el encuentro con la madre: “una vez más,... ese timbre bucal... me dejó de punta a la Eternidad”. *VALLEJO, César* (1970:27).

Cabe recordar que el tema del viaje a la ciudad natal y el consiguiente reencuentro con la madre (viva, muerta o resurrecta) se desarrolla también en algunos importantes poemas de Trilce, sobre todo en “LXI” y “LXV”. En el primero, nos encontramos con el mismo personaje que se apea del caballo frente a la casa paterna, que parece estar vacía, pues nadie le abre. En ese contexto surge la evocación de la madre y de los demás integrantes de la numerosa familia y aparece, además, una referencia al signo de duelo que se observa sobre la portada y que es, sin duda, un índice de la desaparición de la madre.

El poema, de gran intensidad emotiva, concluye con la constatación de que “Todos están durmiendo para siempre”. Esta triste comprobación apena no sólo al personaje narrador del texto poético, sino al propio caballo que termina por compenetrarse con el sentimiento de resignación que invade a su amo, ante la puerta de su casa familiar cerrada y solitaria<sup>5</sup>.

El poema “LXV” es tan ambicioso en sus propósitos expresivos y simbólicos como el anterior. El yo poético abre el discurso

---

5 El poema “LXI” de *Trilce* habría sido “escrito en la cárcel (noviembre 1920-febrero 1921), recordando el viaje que hizo César con Juan Espejo a Santiago de Chuco en mayo de 1920”. *GONZALEZ VIGIL, Ricardo* (1991:376).



lírico con una enunciación dirigida a la madre, a quien le comunica su inminente viaje:

“Madre, me voy mañana a Santiago,  
a mojarme en tu bendición y en tu llanto”.

En las primeras estrofas del texto poético, el hijo se dirige a su progenitora como si ella estuviera viva y esperara la llegada del viajero. Las dos últimas estrofas, en cambio, muestran la aceptación de la muerte de la madre y, al mismo tiempo, plantean su condición de inmortal (“muerte inmortal”), que es lo que también propone el relato “Más allá de la vida...”<sup>6</sup>.

El tema amoroso, uno de los más importantes en la poesía vallejeana, es objeto de un tratamiento sumamente singular en dos relatos que integran la segunda sección de *Escalas*. En “El Unigénito”, Vallejo nos narra una historia en la que el protagonista, Marcos Lorenz, ama en silencio a Nérida del Mar, quien ignora totalmente la pasión secreta de Lorenz y se compromete con Walter Wolcot, un pretendiente que carece de la aureola romántica e idealista de Marcos.

La historia amorosa se vuelve más patética e increíble en los momentos previos a la proyectada boda de Nérida con Wolcot. Marcos Lorenz abandona su habitual timidez y llega a interrumpir la inminente ceremonia nupcial mediante la táctica de estamparle un inesperado beso a Nérida. Este beso fugaz provoca una doble tragedia: muere Marcos y luego la propia Nérida; con lo cual queda frustrada la boda.

La secuencia final del relato le otorga una mayor dosis de inverosimilitud a “El Unigénito”, pues nos presenta sucesos ocurridos varios años después de las dos muertes y que guardan una

---

6 El poema “LXV” ha sido analizado, entre otros estudiosos, por HIGGINS, James (1989:63) y GONZALEZ VIGIL, Ricardo (1991: 384).

extraña relación con la historia inicial. Se trata de un encuentro casual entre dos personajes que son los únicos sobrevivientes de la tragedia amorosa.

Uno de ellos es el ya conocido Walter Wolcot, quien hallándose de paseo por céntricas calles de la ciudad de Lima se tropieza con un niño que le alcanza su bastón caído y, a la vez, le trae a la memoria el recuerdo de Nérida y de Marcos. Pese a sus esfuerzos, Wolcot no logra averiguar nada acerca del misterioso origen del niño y éste se aleja sin haber satisfecho la curiosidad del frustrado esposo de Nérida.

En realidad, el niño resulta ser el insólito fruto del beso de Marcos a Nérida, que así como provocó la muerte de ambos personajes, también tuvo la capacidad de engendrar extrañamente al niño, cuyo enigmático origen parece adivinar el sorprendido Wolcot. Todo esto confiere al relato una dosis de mayor fantasía y demuestra la afición de Vallejo, en esta etapa de su trayectoria de narrador, por los temas fantásticos e insólitos.

A su vez, Trinidad BARRERA ha señalado que "El unigénito" es "una alegoría religiosa en torno al tema del Hijo de Dios, unigénito del Padre, en clave de parodia... El amor platónico entre Nérida del Mar y José Matías "engendran" al unigénito, un niño "extrañamente hermoso y melancólico".<sup>7</sup>

El relato "Mirtho" es ilustrativo de otra de las predilecciones y obsesiones del Vallejo escritor y que se manifiestan en su poesía como en su narrativa. En efecto, el tema del *doble* o de la *doble identidad* en la relación amorosa encuentra una realización convincente en el mencionado relato.

Vallejo resuelve el problema de la verosimilitud de la extraña historia planteando una estructura narrativa en tres secuencias

---

7 El tema del unigénito, o hijo único de Dios, también es tratado en el relato "Vocación de la muerte": VALLEJO, César (1973-I:63).

que nos introduce progresivamente en el misterio del personaje Mirtho y de su joven enamorado. En esencia, el misterio consiste en que Mirtho parece poseer una doble personalidad no perceptible para su enamorado, pero sí para quienes son amigos de la pareja.

En la primera secuencia nos encontramos de lleno con el lenguaje del joven, quien se autodefine como “orate de amor”. Esta condición explica el carácter retórico, altisonante y hasta hermético de las palabras pronunciadas y que permiten conocer la extraña psicología de este joven integrante de una bohemia citadina, que nos recuerda al Vallejo de los años juveniles de Trujillo.

Pero el “orate de amor” es el amigo de otro joven que es, en la estructura del cuento, el narrador que nos cuenta, mediante el procedimiento de transcribir el discurso del “orate”, la historia completa de la extraña relación de amor de este relato.

En las secuencias segunda y tercera de “Mirtho” se devela el misterio de la identidad del personaje femenino, cuya característica reside en ostentar dos personalidades o identidades, una de las cuales se mantiene oculta a su enamorado, pero no a los personajes cercanos a la pareja y que creen descubrir una conducta de infidelidad en el joven, al observar que se pasea, con frecuencia, con dos mujeres distintas.

El final de la narración es doblemente sorprendente porque permite el descubrimiento de la extraña identidad de Mirtho, pero, a su vez, ésta acusa de infiel a su enamorado y la historia concluye poniendo de manifiesto la conflictividad y probable ruptura de la relación amorosa entre estos dos personajes singulares, que ejemplifican el interés de Vallejo por los temas psicológicos que escapan a la normalidad<sup>8</sup>.

---

8 Para una visión de conjunto sobre la problemática del *doble* en nuestro poeta: Cf. SICARD, Alain (1988: 275).

Los relatos que hemos examinado nos permiten comprobar que, en efecto, Vallejo gusta de los asuntos fantásticos, misteriosos y patológicos, referidos a personajes acentuadamente individualistas y conflictivos.

Los otros relatos de "Coro de vientos" muestran similares rasgos a los ya citados. "Liberación" confirma la obsesión de Vallejo por el tema de la justicia y en ese sentido es conectable con varias de las prosas de "Cuneiformes", entre ellas "Muro noroeste" y "Muro dobleancho". El cuento "Los Caynas" enfoca el problema de las relaciones entre la cordura y la locura; y, desde otra perspectiva, puede ser vinculado con aquellas narraciones en las que se aborda el tema del doble; porque el personaje principal y los secundarios se debaten entre una doble identidad: animal o humana<sup>9</sup>.

### *Fabla salvaje*

Pasamos ahora a examinar la primera novela publicada por César Vallejo, *Fabla salvaje* (1923), que plantea un problema similar al que hemos observado en "Mirtho". Empero, aunque *Fabla* se publique en el mismo año que *Escalas*, se advierte un notorio progreso del narrador en lo que se refiere al uso de sus materiales novelescos y su misma prosa se torna más transparente y fluida; y ello permite que el lector siga con mayor interés el desarrollo de la singular anécdota<sup>10</sup>.

---

9 En cuanto al *lenguaje* de "Los Caynas", "la manera de hablar de Urquiza (arrebataado por la locura, por la ruptura con las normas lógicas admitidas por la colectividad) parece conjugar con los pasajes más innovadores, y sorprendentes en el léxico, la sintaxis y las imágenes empleadas, de *Escalas* sobre todo la sección "Cuneiformes", GONZALEZ VIGIL, Ricardo (1992-9:10)

10 Zavaleta expresa que "si bien [*Fabla salvaje*] repite los personajes esquizofrénicos de "Coro de Vientos", es ya producto de un excelente uso de elementos narrativos, de un argumento descompuesto en escenas significativas y donde los componentes fantásticos desempeñan un papel creíble y dramático". ZA-VALETA, Carlos E. (1988: 986).

En síntesis, esta novela corta nos relata una extraña historia amorosa protagonizada por una pareja de esposos campesinos: Balta y Adelaida, quienes viven en una zona rural serrana, dedicados a las labores agrícolas y mantienen una relación conjugal bastante armoniosa y satisfactoria para ambos.

La armonía de Balta y Adelaida se ve súbita y definitivamente truncada por lo que denominaríamos el *fantasma del doble*. En efecto, en cierto momento del desarrollo de los acontecimientos se produce la rotura de un espejo en el patio de la casa y, en ese mismo momento, Balta creyó ver reproducida, en la imagen fragmentada del vidrio, la figura de un hombre que estaría acechándolo y provocando la infidelidad de Adelaida.

La novela nos muestra el proceso psicológico del personaje en su búsqueda obsesiva de una cara desconocida que sólo existe en su imaginación cada vez más obnubilada. Nadie, aparte de Balta, ha visto nunca al invisible fantasma que persigue al campesino y a su esposa; y el drama psicológico de aquél se acentúa cuando Adelaida le comunica que está embarazada.

La esquizofrenia de Balta aumenta considerablemente a partir de la noticia del advenimiento de un hijo. En vez de producir una alegría comprensible, dada su condición de recién casado, se deprime más, desatiende sus labores habituales, se entrega a interminables cavilaciones, vaga sin rumbo, se distancia de Adelaida y cae en un mutismo extremo.

La interrogante que plantea el comportamiento anormal del protagonista de *Fabla salvaje* ha llevado a algunos críticos a formular algunas interpretaciones acerca de las razones profundas que explican la conducta excepcional del personaje. En todo caso, pensamos que las diversas explicaciones no son contradictorias entre sí, y, por el contrario, confirman el carácter abierto y polisémico que poseen las obras literarias<sup>11</sup>.

---

11 A propósito de la *polisemia* y de la *ambigüedad* de las obras literarias, Cf: GONZALEZ VIGIL (1990:192).



Alain Sicard señala que “es curioso que, al referirse a *Fabla salvaje*, ningún crítico haya llamado la atención sobre lo que constituye su verdadero tema que no es la descripción de un caso patológico sino la escenificación por medio del doble, del drama de la orfandad”. Cf. SICARD, Alain (1988: 276).

La interpretación propuesta por SICARD se apoya en algunos datos que la novela ofrece: Balta es huérfano de padre y madre; Adelaida muestra muchos rasgos maternos en su trato con aquél; las obsesiones del protagonista se inician al mismo tiempo que la gravidez de su esposa y el nacimiento del hijo elimina la posibilidad de una relación circunscrita a los dos esposos.

A su vez, Edmundo BENDEZU considera que “la pérdida de la imagen del yo y su substitución por la imagen del otro en el espejo, [es] el eje temático sobre el que gira toda la historia de *Fabla salvaje*”. Como el propio autor lo explicita, su lectura de la novela se nutre de “una formulación teórica propuesta, desde una perspectiva psicoanalítica, por Jacques Lacan sobre la fase del espejo como formadora del yo, en la que la instancia del yo se sitúa desde su origen en un espacio de fabulación como base de toda relación social” BENDEZU, Edmundo (1992:136).

GONZÁLEZ VIGIL plantea que “*Fabla salvaje* constituye una tragedia (aspecto subrayado por Paoli) en la que la parte salvaje [...] del ser humano y, en general, de la naturaleza (fuerzas oscuras del universo), se apoderan de la mente del protagonista, destruyendo su dicha hogareña”. GONZALEZ VIGIL, Ricardo (1992-10:14).

Agrega este crítico que tanto en *Escalas* como en *Fabla salvaje*, Vallejo asume un punto de vista discrepante con respecto a los criterios de la razón aristotélica y cartesiana según los cuales habría que calificar de esquizofrénica la conducta de Balta. Así mismo puntualiza que ni la noción de *locura* ni la de *superstición*, mencionadas en diferentes pasajes de la novela, son asumidas como óptica de la narración. “Por el contrario, *Fabla salvaje* traza una cadena de anuncios del *fatum*, el cual supone el triunfo de la parte salvaje de Balta”. (1992-10:15).



En suma, podríamos señalar que esta novela, susceptible de diferentes interpretaciones, es reveladora de ciertas constantes vallejanas, detectables no sólo en la narrativa sino en la poesía. Nos referimos, en primer lugar, a la constatación de que la relación amorosa muestra casi siempre una índole conflictiva y pesadosa. Bastaría recordar el tono de varios poemas del libro *Los heraldos negros* (1918-19) en los que se patentiza esta óptica tan propia de Vallejo ("Nervazón de angustia", "Medialuz", "Ausente", "El poeta a su amada", "Setiembre", "Idilio muerto", etc.)<sup>12</sup>.

Lo particular en *Fabla salvaje* sería que la visión no armónica del amor se traduce en la necesidad de inventar un tercer personaje, "el otro", que justifique el comportamiento conflictivo y apesadumbrado de Balta. Pese a que este personaje nunca es visto directamente, sino a través de la superficie de un espejo o del agua, llega, sin embargo, a provocar la muerte del obsesionado esposo.

En segundo lugar, la novela que estamos examinando ofrece al lector la posibilidad de observar la manifestación de un complejo no resuelto en la personalidad del escritor y que, también, lo encontramos diseminado en algunos poemas de *Los heraldos negros*, *Trilce* y de sus poemarios póstumos. Se trata del *complejo edípico*.

En el poema V de *Trilce* encontramos desarrollados los aspectos más característicos de este comportamiento afectivo-sexual tan singular. En dicho poema, el yo poético aboga por una relación amorosa inmanente y autónoma, que no desemboque en la procreación de un hijo, pues éste vendría a quebrar la autosuficiencia de la pareja e incluso se constituiría en la negación del padre.

Son estos temores los que explican la conducta de Balta, quien, a su vez, es un personaje con muchos rasgos del propio autor de

---

12 Encontramos útiles y agudos comentarios sobre estos y todos los demás poemas del libro *Los heraldos negros* en: GONZALEZ VIGIL, Ricardo (1988).

la novela. A propósito del extraño proceder del protagonista, recordemos que su obsesión por la presencia del "otro" se inició casi simultáneamente a la noticia de que iba a ser padre.

Por ello, Balta, al presentir la llegada de quien lo sustituirá lo negará, inventa en su imaginación la existencia de aquel "doble", cuya supuesta presencia le permitirá justificar su actitud negativa hacia Adelaida. Agreguemos un detalle. En cuanto a su estructura, *Fabla salvaje* consta de 8 capítulos y en el último de ellos ocurre, a la vez, el nacimiento del hijo temido y la muerte del padre. El número 8 estaría simbolizando, precisamente, el fin del embarazo y la llegada del niño al noveno mes, acontecimiento que coincide con el deceso (suicidio o asesinato) de Balta.

SICARD señala al respecto que "El hijo por venir es ese alguien misterioso que sustituye a Balta en el espejo, sustitución en el sentido completo de la palabra, ya que, al nacer el hijo, morirá el padre. Lo que le revela a Balta el espejo es el nacimiento como muerte, un nacimiento que ratifica su muerte definitiva como hijo y su entrada en orfandad". Cf., SICARD, *Alain* (1988:275-284).

En conclusión, *Fabla salvaje* es una novela valiosa en el conjunto de la producción narrativa inicial de César Vallejo, en tanto expresa a cabalidad las concepciones vitales y estéticas que el escritor esgrimía por aquellos años, intensamente vividos<sup>13</sup>.

En cuanto a su ubicación en el proceso de la novela peruana contemporánea, agregaríamos dos ideas propuestas por dos críticos peruanos. GONZALEZ VIGIL señala que, aunque *Fabla salvaje* se publica dos meses después de *Escalas*, es menos vanguardista que ésta; y en el manejo del argumento, de los personajes, del espacio y del tiempo la primera novela corta de Vallejo es muy tradicional, pues sus modelos narrativos proceden del siglo XIX. Esta

---

13 Una de las mejores biografías sobre los años juveniles de Vallejo sigue siendo la de ESPEJO ASTURRIZAGA, *Juan* (1965). Existe una segunda edición de esta obra (1989).

observación lleva a plantearse el problema de la fecha de composición de las obras que forman parte de la etapa inicial del autor; asunto no resuelto hasta el momento. Cf. GONZALEZ VIGIL, Ricardo (1992-10:8).

Edmundo BENDEZU, a su vez, al proponer un nuevo esquema evolutivo de la novela peruana, ubica a *Fabla salvaje* en la etapa del *Modernismo*, que vendría a ser cronológicamente posterior al *Romanticismo*, movimiento que en la concepción de Bendezú domina prácticamente todo el panorama del siglo XIX. El *Realismo* recién se iniciaría en el siglo XX con la obra de Ciro Alegría.

Al examinar lo que él denomina las novelas modernistas considera que sus características principales son la perfección formal del estilo, la atracción del misterio y la fascinación con la ficción, entre otras. Y entre los autores modernistas cita a Enrique Carrillo, Valdelomar, Vallejo, López Albújar y Adán. Cf. BENDEZU, Edmundo (1992: Prólogo).

## II. ETAPA FINAL (1923-1938)

La etapa final de la producción narrativa de César Vallejo se ubica entre los años de 1923-1938, período durante el cual el autor vive en Europa; residiendo, especialmente, en tres países de gran importancia en el proceso de maduración existencial, intelectual y estética de nuestro máximo escritor (Francia, Unión Soviética y España)<sup>14</sup>.

Los quince años europeos de Vallejo son extraordinariamente intensos y en ese lapso plasma una producción literaria que ha alcanzado una calidad y una proyección universales. Por ello debemos examinar su obra narrativa específica en relación al vasto corpus escritural que fue creando en esos años fecundos y difíci-

---

14 Un seguimiento minucioso y documentado de la trayectoria de Vallejo, desde 1913 hasta 1938, nos ofrece BALLONAGUIRRE, Enrique (1984:27) y (1985:45).

les y que abarca una pluralidad de géneros y de modalidades expresivas (periodismo, poesía, teatro, ensayo, narración, etc.)<sup>15</sup>.

Instalado en el medio europeo, Vallejo no interrumpió su trabajo de escritor, pese a las dificultades materiales, espirituales y económicas que encontró en su nuevo ambiente. El periodismo, en particular, constituyó la actividad que le permitió mantener su vínculo comunicativo con el Perú y le ofreció experiencias y materiales diversos para continuar con su trabajo propiamente creativo en el campo de la poesía y en el de la narración.

En lo que respecta a este último género, ya está comprobado que Vallejo no interrumpió prácticamente su labor de renovación y de experimentación en el ámbito de las variedades narrativas que él había cultivado en el Perú (cuento y novela) y aun se dio tiempo y “maña” para incursionar en la invención de nuevas formas literarias que mezclan lo narrativo con lo poético, lo reflexivo, con lo simbólico o lo ejemplarizador<sup>16</sup>.

### *Contra el secreto profesional*

Los textos que muestran estas características han sido recopilados en un libro que Vallejo llegó a preparar pero que no pudo publicar en vida. Dicho libro es *Contra el secreto profesional*, editado recién en 1973, con un breve prólogo de Georgette de Vallejo en el que informa acerca de la fecha de composición de la obra citada —de 1923 a 1929—. <sup>17</sup>.

En sentido estricto, *Contra el secreto profesional* no es un volumen de narraciones, como lo son *Escalas* o *Fabla salvaje*. Como señala Ricardo GONZALEZ VIGIL, el libro muestra un carácter misceláneo

---

15 Una cronología igualmente útil y detallada que permite seguir de cerca el itinerario vital y literario de Vallejo es la de GONZALEZ VIGIL, Ricardo (1992-1:29).

16 Cf. GONZALEZ VIGIL, Ricardo (1992-8: 154).

17 VALLEJO, César (1973-I).

porque en él se han compilado anotaciones, citas, poemas en prosa, “fabulaciones” y “consorcios narrativos plurales”.

Empero, en cuanto a su naturaleza fundamental, *Contra el secreto* es un libro de pensamientos. “De modo variado, sus textos nos hacen recordar las parábolas evangélicas, las anécdotas con fines simbólicos, las narraciones ejemplarizadoras (fábula clásica o neoclásica, ejemplo medieval), las máximas y los “pensamientos” de Pascal. Es decir, estamos ante pensamientos que usan recursos narrativos y poéticos; en el centro de ellos, palpita un propósito reflexivo, una “moraleja” o una “teoría” esbozada en rápidos apuntes”. GONZALEZ VIGIL, Ricardo (1992-8:155).

Hechas estas precisiones, debemos indicar que existe en el libro citado un conjunto de textos de valor narrativo incuestionable y que son por ello, parte significativa de la obra narrativa global de nuestro escritor. Dichos textos son: “Individuo y sociedad”, “Teoría de la reputación”, “Ruido de pasos de un gran criminal”, “Conflicto entre los ojos y la mirada”, “Magistral demostración de salud pública”, “Lánguidamente su licor” y “Vocación de la muerte”.

Si comparamos estas narraciones escritas en los primeros años europeos, con lo producido y publicado en Lima en 1923, constataremos que tanto en lo temático, como en lo estructural y en lo expresivo existe una afinidad entre la escritura experimental y vanguardista de las *estampas* de “Cuneiformes” (*Escalas*) y las “fabulaciones” y “consorcios narrativos plurales” diseminados en las páginas miscelánicas de *Contra el secreto*.

Dichas narraciones, en efecto, muestran una gran libertad formal y escritural, razón por la cual no caben dentro de los márgenes “normales” del cuento tradicional y está al servicio de los fines reflexivos y ejemplarizadores que Vallejo les asigna a aquéllas.

Examinemos algunos de los rasgos y caracteres más relevantes de los textos narrativos de mayor significación y originalidad. “Individuo y sociedad” expresa en su propio título su intención



reflexiva y su propósito teorizador. En efecto, a partir de la presentación de un personaje delincuente, que está siendo juzgado en un Tribunal, el narrador quiere demostrar la existencia de relaciones dialécticas entre el individuo y la sociedad. Esta "fabulación", además, vuelve a referirse a la figura del "doble" de gran importancia en obras anteriores.

Para comprender la significación que asume la presencia del "doble" en este relato, cabe señalar que, por primera vez, dicho sujeto no es una invención de la mente fabuladora del autor, sino un personaje basado en un ser humano real, que experimentó en cierta circunstancia la existencia de otro ser humano que era exactamente su doble.

Este extraño caso fue dado a conocer por Vallejo en una crónica periodística publicada en la revista *Mundial* de Lima, N° 376 del 26 de agosto de 1927, con el sugestivo título de "Un extraño proceso criminal"<sup>18</sup>. Es lícito suponer que la historia, ocurrida en Francia y publicitada a través de la prensa parisina, le interesó al periodista peruano por dos razones, entre otras. Se trataba de un hombre, Guyot, acusado de haber cometido un delito (asesinato) y que al ser juzgado en el Tribunal descubrió que uno de sus juzgadores era exactamente igual a él. Esta comprobación produjo en su ánimo un efecto desalentador, y lo llevó a aceptar la sentencia condenatoria con resignación absoluta, pese a haberse mostrado muy altivo y seguro al inicio del proceso, antes de que se encontrara, cara a cara, con su "doble" en calidad de juzgador de su caso.

Vallejo utilizó este caso de la vida cotidiana como la materia prima para la elaboración de un relato que guardaba muchas semejanzas temáticas con algunas de sus "estampas" y cuentos de *Escalas* en tanto se referían a personajes que se encontraban en

---

18 VALLEJO, César (1987:220).



manos de la justicia por haber delinquido. Podemos mencionar, por ejemplo "Muro noreste", "Muro dobleancho" y "Liberación".

En cuanto a la preocupación por el "doble", "Individuo y sociedad" continúa la línea temática iniciada en "Mirtho" y profundizada en *Fabla salvaje*. La gran diferencia residiría, como hemos indicado, en que los "dobles" de las dos primeras narraciones son más bien invenciones o fantasmas creados en la mente de los personajes; en cambio en la "fabulación" incluida en *Contra el secreto profesional*, tanto el asesino como su juzgador son criaturas basadas en seres humanos de la realidad y de los que el escritor dio testimonio a través de la crónica periodística ya citada.

Nos encontraríamos, pues, ante un caso de *intertextualidad*, muy frecuente en la escritura vallejana, mediante la cual se trasvasa una historia o una anécdota verídica del ámbito de la escritura periodística al de la prosa de ficción. También se produce el traslado de un contenido desarrollado en prosa al lenguaje poético versificado<sup>19</sup>.

Al observar el método de trabajo textual de Vallejo comprobamos que ha manejado, con entera libertad, los elementos de la crónica periodística para la elaboración de la prosa narrativa de "Individuo y sociedad", aunque se constata, igualmente, que sigue de cerca la redacción periodística, a partir de la secuencia inicial del relato.

Dividido en dos partes, el texto narrativo nos cuenta, siguiendo un orden cronológico lineal, el desarrollo del interrogatorio al acusado, realizado en tres audiencias, durante las cuales se verifica el encuentro de los "dobles" y la condena a muerte al delincuente. La primera parte culmina con un comentario del narrador, alusivo a la solidaridad existente entre el individuo y la sociedad.

---

19 Algunos ejemplos de intertextualidad realizados en la época en que Vallejo escribía los manuscritos de *Contra el secreto* han sido examinados por BALLONAGUIRRE, Enrique (1974) y GONZALEZ VIGIL, Ricardo (1991:483).

La segunda parte es sumamente breve y en ella el narrador, quebrando la linealidad cronológica, se refiere al comportamiento del delincuente antes de su captura ("el asesino siguió viviendo normalmente, a la vista general..."). Estos comentarios están tomados de la primera parte de la crónica y pretenden demostrar una afirmación que contrasta y se complementa con el enunciado con que concluye la secuencia primera de "Individuo y sociedad". Si en ésta se afirmaba el carácter *social* y *solidario* de la conciencia individual, en la frase final del relato se sostiene que "el individuo es *libre e independiente* de la sociedad".

La presencia de ambos enunciados al final cada una de las secuencias reafirma, justamente, el tono reflexivo y teórico del libro, porque los citados enunciados no son sino "pensamientos" o "nociones" mediante los cuales el autor quiere poner de manifiesto la existencia de una lógica, que no es sino la lógica dialéctica: instrumento idóneo para una comprensión e interpretación cabal y plena de la realidad social. Cf. GONZALEZ VIGIL, Ricardo (1992-8: 155 y ss.).

Otro texto importante para entender los propósitos analíticos y críticos que animan a la escritura de *Contra el secreto profesional* es "Teoría de la reputación", cuyo solo título, como en el caso anterior, enuncia su esencia reflexiva y cognositiva, pese a servir-se de un anécdota que enriquece el nivel narrativo y simbólico de esta prosa literaria, que Vallejo había publicado en forma de crónica periodística, con el título de "Un Atentado contra el Regente Horty", en la revista *Mundial* de Lima, N° 447, 11 de enero de 1929.<sup>20</sup>

Nos encontramos frente a un nuevo ejemplo de intertextualidad: un *texto periodístico*, que narra un suceso acaecido en la ciudad de Budapest, en noviembre de 1928, sirve para la elaboración de un *relato literario*, aunque ya sabemos que esta especie narrativa

---

20 VALLEJO, César (1987:319).

asume características singulares en el libro que estamos examinando<sup>21</sup>.

Si observamos los títulos de ambos textos constataremos que el de la *crónica* publicada en *Mundial* puede ser perfectamente el de un cuento o de cualquier otro tipo de narración, incluida la novela; en cambio el título de la “fabulación” es más propio de un ensayo, de un tratado teórico o de un sesudo artículo especializado. No es, en todo caso, un título convencional o tradicional.

En cuanto al nivel de semejanza, las modificaciones introducidas en “Teoría de la Reputación” son mínimas en relación a “Un atentado contra...”. Sólo se han suprimido algunos pocos párrafos y ciertas palabras referidas a la nacionalidad de Muchay. En ambos casos, un observador de los sucesos los narra en primera persona y tiene como interlocutor al referido Muchay.

La historia, al igual que en “Individuo y sociedad”, es protagonizada por un personaje a quien se acusa de haber cometido un delito. En la *crónica periodística* el narrador nos dice: “Enteréme, por crecidas puntuales y menguantes de viñeta, que se perseguía a un delincuente de un alto delito. Me enteré que se perseguía a un obrero acusado de preparar un atentado contra un personaje del gobierno cuyo nombre nadie sabía precisar”. VALLEJO, César (1987:319).

En el *relato literario*, el párrafo anterior se ha reducido a lo siguiente: “Enteréme, por crecidas puntuales y menguantes de viñeta, que se perseguía a un delincuente de un alto delito, que nadie sabía precisar”. VALLEJO César (1973-I:44).

En esta versión la referencia al perseguido se ha tornado

---

21 Así mismo, Vallejo maneja los *géneros periodísticos* con absoluta libertad y originalidad. Bajo el rotulo de “*crónicas*” ofrece, a veces, textos literarios, es decir, narraciones ficticias. Ello ocurre, por ejemplo, con “*Una crónica incaica*” (Obsérvese la doble connotación: *histórica* y *periodística*) y “La Danza del Situa”. Cf. Nota (27).

más imprecisa y con ello el texto se encamina al desarrollo del tema central que es la importancia del *nombre* como un elemento definitorio de la identidad del ser humano. El delincuente finalmente capturado por la policía afirma no tener *nombre*, con lo cual se hace imposible toda tarea de identificación y de señalamiento de la responsabilidad por el delito cometido.

Al poseer un *nombre*, el individuo se hace miembro de la sociedad y, en consecuencia, se hace sujeto de deberes y de derechos, pero al carecer de dicha "marca" social se ubica al margen del contexto que lo rodea y se vuelve "libre e independiente de la sociedad", tal como se afirma en "Individuo y sociedad".

El enigma del extraño personaje sin nombre se torna más interesante en el diálogo que sostiene el narrador con el gerente de la taberna "Sztaron", Ossag Muchay, quien afirma al sorprendido narrador que él guarda el nombre del delincuente, en calidad de poseedor permanente, pues ni siquiera el perseguido puede saberlo.

Muchay posee, en realidad, un pedazo de papel en el cual aparece la firma del personaje sin nombre. Según la "teoría de la reputación", quien conserva la *firma* detenta el secreto del *nombre* del firmante. El gerente de la taberna agrega en tono sentencioso: "— La vida de un hombre, —...—, está revelada toda entera en uno solo de sus actos. El *nombre* de un *hombre* está también revelado en una sola de sus firmas. Saber ese *acto representativo*, es saber su vida verdadera. Saber esa *firma representativa*, es saber su *nombre verdadero*." VALLEJO César (1973-I:46).

A través de la palabra de Muchay, Vallejo realiza una crítica a una situación paradójica, que es producto del grado de alienación a que han llegado las sociedades contemporáneas, en las cuales las personas no valen por sí mismas, sino por el prestigio de su *nombre* o la garantía de su *firma*. Ambos elementos adquieren la categoría de mercancías y funcionan como *valores de cambio* que las personas intercambian, de acuerdo a sus necesidades.

El problema del *nombre* también ha sido planteado en la poesía

vallejiana, pues existen textos en los que el propio nombre del escritor pasa a formar parte del conjunto de expresiones que integran el poema. Así en "Piedra Negra sobre una Piedra Blanca", el poeta habla de sí mismo y menciona su nombre como si se tratara de otra persona: "César Vallejo ha muerto, le pegaban" (*Poemas humanos*).

En algunos otros poemas, nuestro escritor vuelve a utilizar su nombre o a plantear el problema que éste implica. Así en "Nómina de huesos" el pedido de que se llame a un ser humano "por su nombre" deviene en imposible. En el poema en prosa "Voy a hablar de la esperanza" Vallejo repite su nombre y apellido dos veces: "Yo no sufro este dolor como *César Vallejo* ..... Si no me llamase *César Vallejo*, también sufriría este mismo dolor..."<sup>22</sup>.

En suma *Contra el secreto profesional* es un libro misceláneo y reflexivo, en el que, sin embargo, encontramos textos narrativos originales y valiosos.

Para abordar los otros libros o textos que forman parte de la producción narrativa de Vallejo, es necesario establecer ciertas precisiones. La principal de ellas alude al hecho de que es difícil establecer una secuencia cronológica inobjetable sobre su corpus narrativo, en la medida en que parte de dicho corpus se publicó en vida del autor y la otra es de publicación póstuma, como es el caso de *Contra el secreto profesional* que recién vio la luz en 1973. Cf. *Nota* (17).

Además no siempre existe una certeza absoluta respecto a la fecha de escritura de una obra o de un texto. Como hemos tenido oportunidad de señalarlo, aunque *Fabla salvaje* se publicó después de *Escalas*, nada permite suponer que se escribió después; caben dos posibilidades: o que se hayan elaborado casi simultáneamente o que *Escalas* sea posterior en su composición, pero primero en

---

22 VALLEJO, César (1991:441).



su publicación. Este último libro es más vanguardista y experimental que la primera novela corta de Vallejo y no es aventurado pensar que su escritura, coetánea a la de *Trilce*, sea bastante más reciente que la de *Fabla salvaje*, cuyo lenguaje tradicional se asemeja más al de *Los heraldos negros*<sup>23</sup>.

### *El tungsteno y Hacia el reino de los Sciris*

En cuanto a dos novelas del autor (*El tungsteno* y *Hacia el reino de los Sciris*), la investigación literaria ha establecido que siguieron un largo proceso de gestación, el cual se remontaría hasta los años anteriores al viaje a Europa. Como sabemos, *El Tungsteno* se publicó por primera vez en Madrid, en 1931; mientras que la segunda de la nombradas se editó póstumamente en 1944, en forma incompleta<sup>24</sup>.

Si bien pertenecen a la etapa europea de la narrativa vallejana, hunden sus raíces en experiencias personales del autor (*El tungsteno*) y en etapas remotas del Imperio Incaico (*Hacia el reino de los Sciris*). En lo referente a la "primera novela proletaria indígena del Perú" (Arguedas) se ha podido establecer, que su escritura se habría iniciado entre 1921 y 1923, continuó en 1927 y concluyó en 1931<sup>25</sup>.

Igualmente, Larrea, Izquierdo Ríos, Armando Bazán y González Vigil han descubierto el cúmulo de experiencias vitales, directas o indirectas, que nutren la composición de *El tungsteno*. Entre ellas cabe mencionar: la explotación minera en la provincia de Santiago de Chuco; los recuerdos de lo que observó, en 1911, en los departamentos de Pasco y Huánuco, región en la que Vallejo trabajó como preceptor de los hijos de un poderoso hacendado y político, Domingo Sotil.

---

23 Sobre los problemas de edición de la poesía de Vallejo, Cf. FERRARI, Américo (1988:29). Así mismo sobre la historia de una hipotética reedición europea de *Escalas*, Cf. COUFFON, Claude (1988:39).

24 VALLEJO, César (1970:Noticia).

25 Cf. GONZALEZ VIGIL, Ricardo (1992-7:10)



A estas dos situaciones debemos sumar el recuerdo de abusos y atropellos cometidos por autoridades de la zona serrana de Santiago de Chuco y de haciendas costeñas, en una de las cuales trabajó el escritor (sobre su trabajo en haciendas costeñas, véase su cuento "Viaje alrededor del porvenir"). Incluso algunos incidentes tumultuosos ocurridos en la ciudad santiaguina, el 1° de agosto de 1920, que dieron motivo para una posterior prisión de Vallejo, han servido como base para la elaboración de algunas páginas en las que se describe una revuelta indígena<sup>26</sup>.

Estos acontecimientos pueden ser considerados como algunas de las fuentes principales para la composición de *El tungsteno*; lo cual confirma la idea de que su proceso de creación fue bastante prolongado y, en consecuencia, no fue producto de un único objetivo, ni tampoco cabe valorarla sólo en función de determinados parámetros ideológicos.

La historia de *Hacia el reino de los Sciris*, de publicación póstuma (1944), no es menos complicada que la de la novela de 1931. Según la "Noticia" incluida en la edición de *Novelas y cuentos completos* (Cf. Nota:24) "los originales de esta obra llevan, en su hoja inicial, la siguiente data: "París, 1924-1928". Georgette de Vallejo declara que vio corregir los originales en los años de 1932 y 1933. Y al final del libro se incluye una Nota del autor acerca de algunas observaciones y cambios que pensaba realizar.

Como en el caso de *El tungsteno*, algunos testimonios permiten conjeturar que también *Hacia el reino de los Sciris* comenzó a gestarse antes del viaje a Europa en 1923. En 1931, el escritor publicó dos textos en *La Voz de Madrid* con los títulos de "Una Crónica Incaica" y "La Danza del Situa", que no eran, sino, pasajes o avances de la citada novela<sup>27</sup>.

Esta misma obra, aún en calidad de inédita, le sirvió a Vallejo

---

26 Idem: 15.

27 Cf. VALLEJO, César (1987:429-430).

como material básico para la elaboración de su tragedia teatral *La piedra cansada*. Un proceso semejante de intertextualidad ocurrió con *El tungsteno*, pues esta novela fue utilizada para la composición de la farsa teatral *Colacho Hermanos*<sup>28</sup>.

Lo singular de *Hacia el reino de los Sciris* es que Vallejo intenta realizar un texto novelístico que no está basado en su experiencia personal, como la mayoría de sus creaciones, sino en la recreación libre e imaginativa de sucesos ambientados en lejanas épocas del Imperio Incaico. Con este tipo de obra literaria, el autor se inscribe dentro de una tendencia novelística cultivada por algunos escritores del *Romanticismo Hispanoamericano* del Siglo XIX e inclusive por algunos contemporáneos de Vallejo que también gustaban de la evocación del lejano pasado incaico.

Dentro de la producción novelística del *Romanticismo Hispanoamericano*, que imita de cerca muchos de los modelos del *Romanticismo Europeo*, encontramos obras que pueden ser consideradas como antecedentes de *Hacia el reino de los Sciris*. Dichas obras han sido clasificadas por los especialistas como *novelas históricas* o como *novelas indianistas* y las más valiosas serían las siguientes: *Enriquillo* de Manuel Jesús Galván; *Cumandá* de Juan León Mera, etc.<sup>29</sup>.

Entre los románticos peruanos, Ricardo Palma mostró un interés por la recreación de sucesos, en parte históricos y en parte legendarios, ambientados en la época del Imperio Incaico. Algunas de sus *tradiciones* se sitúan en la línea de la evocación idealizada y solemne de hechos acaecidos durante el reinado de Túpac Yupanqui, y en esa medida se acercan más a la trama de la novela de Vallejo<sup>30</sup>.

También el *Modernismo* promovió un acercamiento a los temas peruanos prehispánicos, y, entre quienes cultivaron la afición

---

28 Cf. GONZALEZ VIGIL, Ricardo (1992-10:58).

29 Cf. ALEGRIA, Fernando (1966).

30 Cf. RODRIGUEZ CHAVEZ, Iván (1987:80).

por aquello que se relacionara con estas remotas épocas, debemos citar el nombre de Manuel González Prada. Este escritor, muy admirado por Vallejo, escribió una serie de poemas alusivos al antiguo Perú, y entre esos textos, incluidos en el libro *Baladas peruanas*, de publicación póstuma, caben citar dos, que parecen tener una relación cercana con la novela “incaísta” de Vallejo. Se trata de “*La Piedra Cansada*” y “*La Esmeralda del Sciri*”, cuyos títulos y temática se vinculan con *Hacia el reino de los Sciris*<sup>31</sup>.

Por los años en que Vallejo llevaba adelante el largo proceso de composición de su novela inédita e inconclusa, otros autores, contemporáneos suyos y afines en cuanto a su afecto por lo nacional y, de manera específica, por lo indígena, seguían la senda de la recreación de acontecimientos novelescos situados en el distante e idealizado Tahuantinsuyo.

Nos referimos a *Abraham Valdelomar*, quien en su libro de cuentos *El caballero Carmelo* (1918) publicó, junto con sus célebres cuentos *criollos*, *yanquis* y *chinos*, un *cuento incaico*, “Chaymanta Huayñuy”. Y su libro póstumo *Los hijos del sol* (1921) es una colección de leyendas o cuentos incaicos, en los que con el lenguaje elegante y selecto de la prosa postmodernista se relatan sucesos, cuyas fuentes son las crónicas coloniales; pero también existen narraciones que son producto de la gran capacidad imaginativa y cuentística de Valdelomar<sup>32</sup>.

*Augusto Aguirre Morales* (1888-1957) también incursionó en la temática incaísta con dos libros, cuyos títulos indican la orientación de los mismos: *La justicia de Huayna Cápac* (1918) y *El pueblo del sol* (tomo I: 1924; edición completa: 1927). Este último libro ha recibido comentarios elogiosos, pues según algunos críticos es producto de la “natural inspiración” y de la tesonera labor de investigación<sup>33</sup>.

---

31 GONZALEZ PRADA, Manuel (1988-III-5: 432-438).

32 VALDELOMAR, Abraham (1988-I).

33 AGUIRRE MORALES, Augusto (1989)

A pesar de las naturales diferencias en cuanto a la perspectiva adoptada frente al referente narrativo, cabe encontrar ciertos elementos comunes o constantes válidas para los tres autores: "En Valdelomar, Aguirre Morales y Vallejo hallamos el mismo acercamiento solemne, de tono grandilocuente, a un *Incario* pintado con rasgos épicos y trágicos, rehaciendo *leyendas* y *mitos* mediante un lenguaje impregnado del léxico y la imaginación ornamental de la prosa del Modernismo. La óptica modernista puede detectarse, a la vez, en el interés concedido a lo fantástico, exótico y misterioso. Nos hallamos ante un *Incaísmo*, llamémoslo así para diferenciarlo del *Indigenismo*, corriente abocada al retrato del Ande en la época contemporánea"<sup>34</sup>.

Como habíamos indicado, las vicisitudes que vivió esta novela inédita de Vallejo son múltiples e ilustrativas de las peripecias personales, intelectuales y políticas experimentadas por el autor durante aquellos agitados años peruanos y europeos: En todo caso, la publicación póstuma de *Hacia el reino de los Sciris* (en forma incompleta en 1944 y en su totalidad en 1967) ha permitido conocer esta faceta de la producción narrativa vallejianas que, de otro lado, posee antecedentes en su propia obra poética inicial. Al respecto, habría que recordar la sección "Nostalgias Imperiales" de *Los heraldos negros*<sup>35</sup>.

Retomanos, a continuación, el análisis de *El tungsteno* (1931), que es, sin duda, la obra narrativa más polémica y controvertida del escritor santiaguino. Ya hemos señalado que la idea de crear esta novela pudo haber surgido en el Perú, y de otro lado es incuestionable que en su lenta y compleja composición Vallejo se basó en una serie de experiencias y sucesos contemporáneos, a diferencia de *Hacia el reino de los Sciris*, producto de una investigación histórica y de una reconstrucción imaginaria de hechos ambientados en un pasado remoto y legendario.

---

34 GONZALEZ VIGIL, Ricardo (1992-10:59).

35 En 1928 Mariátegui había dicho que "Vallejo es el poeta de una estirpe, de una raza. En Vallejo se encuentra, por primera vez en nuestra literatura, sentimiento indígena virginalmente expresado". MARIATEGUI, José Carlos (1978:308).

*El tungsteno* recrea acontecimientos ubicados en el año de 1917, fecha relativamente próxima a la de redacción final y de publicación de la novela (Madrid, 1931). El modelo novelístico utilizado no procede del *Romanticismo* ni del *Modernismo*, sino de un nuevo contexto, a la vez, político, ideológico, estético y comunicativo; el cual no impide que en la estructuración de la novela se integren elementos que provienen tanto de la propia tradición peruana (*indigenismo*), como de la europea (*Realismo*, *arte revolucionario*, *literatura bolchevique*, etc.).

En primer lugar, cabe recordar que la época en que Vallejo concluye y da a la publicidad *El tungsteno* es un período de gran actividad política, de intensa labor creativa y de gran lucidez ideológica y teórica, como lo señalan todos los estudiosos vallejistas. Según Víctor Fuentes, entre enero de 1931 y febrero de 1932 Vallejo “vivió entregado, en cuerpo y alma, a una intensa actividad política y literaria”; y de ese período proceden *El tungsteno* y *Rusia en 1931*, ambos publicados en 1931. Y debemos agregar algunas obras inéditas: *El arte y la revolución*, el cuento “*Paco Yunque*”, dos piezas teatrales, *Lock Out* y *Moscú contra Moscú* (o *Entre las dos orillas corre el río*) y *Rusia ante el segundo plan quinquenal*. “En total, dice Fuentes, una obra que no tiene paragón (tanto por su extensión, en tan corto tiempo, como por su comprensión credora del marxismo) entre los escritores españoles e hispanoamericanos, que por las mismas fechas, se acercaron o se pasaron a la filas de la revolución proletaria”. Cf. FUENTES, Víctor (1988:403).

Habría que indicar, siguiendo a este autor, que con *El Tungsteno* Vallejo inicia el ciclo de la *novela proletaria*, un tipo de narración que corresponde a una concepción ideológica y estética nueva asumida por el autor y expresada en términos claros en su libro de “pensamientos” *El Arte y la Revolución*<sup>36</sup>.

---

36 *El Arte y la Revolución* es un libro de publicación póstuma (1973-II) que posee la “condición de “manifiesto definitivo” de las ideas estéticas de Vallejo sobre el papel revolucionario del arte”. GONZALEZ VIGIL, Ricardo (1992-11:11). Cf. también: FARIAS, Víctor (1987: 274), y REYES, Roberto (1987: 179).



En realidad, la nueva ideología que sustenta, en gran parte, la estructura y función asignada a la novela es el *marxismo*, al cual Vallejo se aproximó paso a paso, con lucidez y sin perder nunca su libertad. "El acercamiento de nuestro escritor al *marxismo* puede percibirse desde 1927, tornándose una adhesión clara y orgánica en 1928-1929, luego de su primer viaje a la Unión Soviética (Octubre de 1928) y su participación en la creación de una célula en París afiliada al Partido Socialista del Perú que había fundado José Carlos Mariátegui (firma una declaración el 29 de diciembre de 1928)... El marxismo de Vallejo fue heterodoxo, nada dogmático; pero sea como fuere, trazó un *marco fundamental* a la orientación literaria de Vallejo". GONZALEZ VIGIL, Ricardo (1992-6:52).

En el terreno artístico, la estética vallejana estableció una nítida distinción entre *arte bolchevique* y *arte socialista* y luego aplicó esta dicotomía al ámbito de su obra creativa, la cual se percibe con claridad si tomamos en cuenta la totalidad de su escritura en aquellos años de tajantes deslindes políticos, ideológicos y literarios.

Según Vallejo "*el arte bolchevique* es principalmente de *propaganda y agitación*. Se propone, de preferencia, atizar y adoctrinar la rebelión y la organización de las masas para la protesta, para las reivindicaciones y para la lucha de clases. Sus fines son didácticos, en el sentido específico del vocablo". VALLEJO, César (1973-II:26).

El *arte socialista*, a su vez, es más universal y permanente que el anterior y responde a una sensibilidad y a una visión más profundas y plenas de lo humano y de lo social.

Hemos recordado estas categorías para poner de manifiesto el carácter esencial y la función principal que su autor le asignó a *El tungsteno*: ser una novela que realice a cabalidad los postulados del *arte bolchevique*, en un momento histórico de intensa lucha de clases y de perspectivas revolucionarias promisorias. Tal designio ha determinado que esta obra narrativa sea juzgada, a menudo, al margen de las circunstancias precisas y concretas dentro



de las cuales la dio a conocer el novelista comprometido que era Vallejo en esa época.

Empero, no debemos olvidar que por esos mismos años en que nuestro escritor teorizaba y practivaba el arte *bolchevique*, con obras como la ya citada y "Paco Yunque"; creaba, también una extraordinaria poesía, a la cual se le podía aplicar el calificativo del *arte socialista*, pues respondía a una extraordinaria sensibilidad creadora y a una visión solidaria, integral y liberadora del ser humano. Dicha poesía, como sabemos, se publicó póstumamente y es de una originalidad y de una hondura extraordinarias<sup>37</sup>.

Y aunque *El tungsteno* responde a los requerimientos y características del *arte bolchevique*, no deja de ser un mensaje estético que participa de algunos rasgos propios del *arte socialista* y su calidad narrativa ha sido reconocida por algunos críticos que la han leído con más objetividad y con un mejor conocimiento del contexto socio-político que da origen a esta novela, cuya trascendencia rebasa los marcos puramente nacionales, pues fue escrita en función de una problemática que involucraba por igual a la sociedad peruana, como al continente europeo, con especial énfasis en las circunstancias políticas y revolucionarias que vivían la Unión Soviética y España.

Para concluir nuestra breve aproximación a la *novela proletaria* de Vallejo, queremos señalar algunas de sus notas singulares que conciernen tanto a su estructura narrativa, como al marco comunicacional o circuito literario dentro del cual funciona. En relación a este último aspecto, un crítico indica que "pretender explicar *El tungsteno* desde la tradición hispanoamericana exclusivamente sería erróneo, por más que la acción narrada se sitúe en Perú; hecho que, de otra parte, no contradice los orígenes europeos de esta *literatura de combate*". Cf. LOPEZ ALFONSO, *Francisco José* (1988:418).

---

37 Existe una copiosísima bibliografía nacional y extranjera sobre la poesía de Vallejo. A modo de sugerencia, recomendamos un sugestivo enfoque de PAOLI, Roberto (1988:217).

Este mismo estudioso descarta algunas apreciaciones según las cuales la novela estaría mal estructurada o habría sido escrita sin un sólido plan. Enfoques de esta naturaleza juzgan a *El tungsteno* como a una obra enteramente tradicional y convencional, y olvidan los presupuestos y nuevos criterios con que el autor construye la estructura global, dentro de la cual los recursos convencionales asumen una funcionalidad distinta.

Desde este punto de vista, no se puede considerar a esta obra narrativa como una novela de *personaje*, ni de *espacio*, aunque estos elementos sean importantes y contribuyan a delinear el perfil total del libro. Tampoco puede este libro ser encasillado totalmente dentro de los márgenes del *indigenismo*, pese a su indudable ligazón con la literatura indigenista peruana, como lo han señalado con lucidez varios críticos<sup>38</sup>.

López Alfonso plantea “que en *El tungsteno* no se narra tanto “las incalificables condiciones de existencia y la crueldad del trato que se inflige a las masas indígenas del Perú, ni el trato dado “a los mineros peruanos por parte de las compañías explotadoras norteamericanas”, sino...el *salto histórico* que experimenta el departamento peruano de Colca [sic], debido a la intervención imperialista de una multinacional estadounidense, desde el *estado precapitalista* hasta la *fase del capitalismo*”. LOPEZ ALFONSO, Francisco José (1988: 421).

### *Ultimos cuentos*

La demostración de este aspecto constituye, pues, el objetivo fundamental de esta *novela proletaria* y todos los otros elementos están subordinados a dicho objetivo, pues “la forma del arte revolucionario debe ser lo más *directa, simple y descarnada* posible. Un *realismo*

---

38 En relación a las vinculaciones de la obra literaria de Vallejo con el *Indigenismo*, Cf. SAINZ DE MEDRANO, Luis (1988: 739), y VILLANES CAIRO, Carlos (1988:751).

*implacable*. Elaboración mínima. La emoción ha de buscarse por el camino más corto y a quema-ropa. Arte de primer plano. Fobia a la media tinta y al matiz. Todo crudo, —ángulos y no curvas, pero pesado, bárbaro brutal, como en las trincheras”. VALLEJO, César (1973-II: 124).

Un último grupo de cuentos de César Vallejo es el que está integrado por “El niño del carrizo”, “Viaje alrededor del porvenir”, “Los dos soras”, “El vencedor” y “Paco Yunque”. Este último, el más célebre de los relatos del autor, habría sido escrito en 1931, inmediatamente después de la publicación de *El tungsteno*, y los cuatro primeros entre los años de 1935 y 1936. Todos han sido editados póstumamente: “Paco Yunque” en 1951 y los demás en 1967<sup>39</sup>.

Considerados en conjunto, los relatos guardan algunas relaciones entre sí y, también, con el resto de la producción literaria vallejiana. Se puede constatar, por ejemplo, que en “El niño del carrizo”, “El vencedor” y “Paco Yunque” los sucesos son protagonizados por niños; y en “Los dos soras”, un grupo de niños adquieren la categoría de co-protagonistas de la historia, al lado de Juncio y Analquer, “los dos jóvenes salvajes” de la tribu de los soras que llegan un día a la aldea andina de Piquillacta, causando la curiosidad de los pobladores y, en especial, del grupo de niños ya mencionado: con estos comparten una peripecia que concluye con la reclusión de los dos soras en la cárcel.

A su vez, “El niño del carrizo” evoca una anécdota ocurrida en la infancia del personaje narrador y ambientada en un pueblo similar a Santiago de Chuco. El protagonista es, en realidad, Miguel, un niño singular y hondamente compenetrado con la naturaleza, cualidad que tiene oportunidad de mostrar, durante una expedición” hacia un gran carrizal”, ubicado en “una espesura de hojas envainadoras y cortantes, de la que partía un ruido cascajoso

---

39 VALLEJO, César (1970), y GONZALEZ VIGIL, Ricardo (1992-6:52).

y seco", sitio al que han llegado para extraer "el carrizo utilizado en cada Semana Santa".

Esta caña especial posee el carácter de una verdadera reliquia y su "aroma característico" persiste durante todo un año, sumiendo en "*mística unción*" a los fieles y hasta "la fauna vernacular permanecía en *éxtasis subconciente* y en las madrigueras chirriaban, entre los colmillos alevosos, rabiosas oraciones". VALLEJO, César (1970:386).

"El niño del carrizo", además, participa de algunos elementos temático y de ciertos rasgos o constantes de la literatura vallejana. En *Los Heraldos Negros* existen algunos poemas que evocan el ambiente rural santiaguino y la atmósfera de unción religiosa y de festividad popular que se advierte en las líneas iniciales del cuento mencionado.

La novela *Fabla salvaje* tiene en común con el relato, el mismo contexto pueblerino, en el que los personajes viajan del pueblo hacia zonas más rurales y entran en contacto con la naturaleza. En determinada secuencia, el niño Miguel, como lo hace Balta Espinar en la citada novela, se tiende a tomar agua de un charco, junto con sus numerosos perros, y en ese instante "las pupilas del mozo y las de sus perros, al beber, se *duplicaban y centuplicaban* de cristal en cristal, de marco en marco, entre la doble frontera natural de la onda y de los ojos". Como vemos, la preocupación por el doble es una constante que recorre la escritura vallejana.

Incluso "Los caynas" del libro *Escalas* muestra una similitud con "El niño del carrizo", pues en ambos relatos percibimos un proceso de regresión de lo humano hacia lo animal. En el primer cuento, los personajes humanos se creen y actúan como monos, aunque este extraño cambio parece ser fruto de la locura. En el segundo relato, Miguel en contacto con la naturaleza también asume un comportamiento que es más propio de los perros que lo acompañan, y con los cuales lucha de igual a igual. La flexibilidad corporal de la que hace gala es semejante a la elasticidad del carrizo que va buscar en "el cañaveral sagrado".

Cabe, así mismo, plantear una suerte de similitud entre “El niño del carrizo” y “Los dos soras”. La semejanza reside en que en ambos relatos los protagonistas abandonan un ambiente y llegan a otro en el que experimentan comportamientos o hechos excepcionales. Miguel, como miembro de una pequeña expedición, deja el pequeño poblado y en compañía de su jauría se interna en el campo y da rienda suelta a su exaltación y a su “autonomía montañaraz”. Según el narrador “al entrar en los puros dominios de la naturaleza, parecía moverse en un retozo exclusivamente zoológico”. VALLEJO, César (1970:276).

El niño se fusiona con el mundo natural, se vuelve flexible y elástico, se embriaga “de goce y energía”, comparte con sus perros la misma agua y adopta la posición cuadrumana de éstos, logrando que sus manos asuman el “rol de nuevos pies”. Este proceso lleva a Miguel a convertirse en un signo de la continuidad existente entre lo *humano* y lo *natural*.

“Los dos soras”, que muestra nexos claros con *El tungsteno*, nos presenta a Juncio y Analquer, de la tribu de los soras, en trance de abandonar el mundo idílico y armónico de donde proceden e ingresar a una pequeña aldea andina, Piquillacta, mucho más integrada a la civilización occidental, pues en ella existen calles, plaza, iglesia, tiendas y otros elementos que constituyen una verdadera novedad para ambos personajes.

El narrador nos dice que “Los dos seres palpitaban de jubilosa curiosidad, como *fascinados* por el espectáculo de la vida de pueblo, que nunca habían visto”. Empero, la fascinación de los dos jóvenes al descubrir un mundo nuevo no concluirá satisfactoriamente, pues Juncio y Analquer serán encerrados en la cárcel por haberse reído durante la misa celebrada en la Iglesia, a la que los dos soras ingresaron ganados por la curiosidad y el asombro “ante aquel espectáculo que, en su alma de salvaje, tocaba los límites de lo maravilloso”. VALLEJO, César (1970:287).

Sólo los niños del pueblo fueron capaces de acercarse y de acompañar a los dos “jóvenes salvajes” y participaron, con ellos,



de la insólita aventura en la Iglesia y hasta llegaron a reírse igual que los soras. El sacristán los persiguió con un *carrizo*, algunos pobladores los acusaron de blasfemos y los agredieron físicamente.

Este cuento plantea, pues, que el tránsito de la "barbarie" a la "civilización" no se produce sin conflictos ni choques culturales. La inocencia de los soras contrasta con los convencionalismos y modos de vida de un pueblo que también ha sufrido y sufre agresiones e imposiciones de todo tipo, como lo muestra *El tungsteno*, en relación a los propios soras, a los campesinos, a los yanaconas, a las mujeres indígenas, a los niños y a todos aquellos que se opongan a la "modernización" y a la "civilización".

En suma, "Los dos soras" describe, paso a paso, el asombro de dos personajes que proceden de un mundo casi natural y se incorporan súbitamente a una nueva realidad que los rechaza y los agrede sólo por ser "diferentes".

Finalmente, "El vencedor" y "Paco Yunque" son equiparables, porque ambos relatos recrean sucesos vinculados al mundo infantil y escolar. Existe, además, un contraste en la extracción social de los personajes más importnates. En "Paco Yunque", Humberto Grieve es el niño rico y poderoso, mientras que Paco Yunque, Paco Fariña y los demás son de origen popular. En "El vencedor" la oposición socio-económica está representada por Juncos, el niño pobre y menesteroso, y Cancio, el niño rico, que no llega, empero, a mostrar la soberbia y el poder que ostenta Humberto Grieve.

La *violencia* verbal y, sobre todo, la física se manifiestan en los dos cuentos y envuelven a los protagonistas que son ejecutores o víctimas de aquélla. Sin embargo se perciben diferencias importantes en la significación y raíz última de la *violencia* en uno y otro relato.

En "El vencedor", Juncos, el niño pobre, y Cancio, el rico, se enfrentan a consecuencia de un "incidente de manos en el recreo" y casi toda la narración se concentra en mostrar el desarrollo de la pelea que se resuelve, finalmente, a favor de Juncos, quien a pesar



de ser el vencedor se deja ganar por la tristeza y llora, con lo cual el título de la narración resulta irónico.

“Paco Yunque” es una pequeña obra maestra de Vallejo. Sus méritos narrativos e ideológicos deben ser evaluados en función de los principios formulados por Vallejo en *El Arte y la Revolución*, plasmados estéticamente en *El tungsteno* y perfeccionados en el célebre relato que es, además, producto de la aplicación creadora y original de los principios del arte revolucionario a la *literatura infantil*, a la cual, sin duda, pertenece.

También en este difícil terreno, el autor se muestra profundamente renovador y crítico, pues, asumiendo los rasgos más significativos de aquel tipo de literatura (el carácter didáctico, la sencillez del estilo y el efectismo) plasmó un texto narrativo en el que, al mismo tiempo, cuestiona la idea tradicional, según la cual los finales de los relatos para niños deben ser siempre felices y no entrar en contradicción con los valores y creencias de la ideología dominante.

Vallejo logra forjar un realismo revolucionario. Pero “lo notable es que la *sencillez estilística* y el *esquematismo* de la trama de Paco Yunque no generan una pobreza en el plano de la significación, sino un mensaje rico en connotaciones problematizadoras e iluminadoras del tramado social” GONZALEZ VIGIL, Ricardo (1992-6: 59).

*Paco Yunque*, en efecto, nos ofrece una visión matizada y crítica de una serie de elementos característicos de la sociedad peruana contemporánea. Entre ellos “la existencia de clases sociales en conflicto” y el hecho de que las contradicciones interclases se prolonguen y agudizen en el mundo de los niños, que no se libra de ser atravesado por las terribles fisuras del todo social.

El cuento citado demuestra, a través de la anécdota ocurrida en el ambiente escolar, que la superestructura ideológica y educativa del Estado peruano se subordina de un modo reprochable a los intereses de los sectores dominantes que controlan y se benefician

de las riquezas económicas generadas por el trabajo de las masas populares. El pequeño protagonista encarna, convincentemente, estas y otras dominaciones de las que debe tomar conciencia para superarlas.

La concepción ideológica y estética que sustenta esta nueva manera de encarar y de realizar la obra literaria difiere sustancialmente de la escritura que Vallejo utilizó en las obras narrativas de su primera época (en especial, *Escalas* y en menor medida, *Fabla salvaje*). Pero al mismo tiempo hemos visto que ni en la primera ni en la segunda etapa de su trayectoria literaria Vallejo sigue una sola línea creativa, sino que simultáneamente discurre por varios cauces expresivos y comunicativos con el objetivo de cumplir, a cabalidad, su misión como hombre comprometido con la problemática de su tiempo y, a la vez, como artista que recorre las distintas vías creativas con absoluta libertad y total lucidez.

## BIBLIOGRAFÍA

### I. OBRAS DE VALLEJO

VALLEJO, César

- 1970 *Novelas y cuentos completos* (Edición de Georgette de Vallejo). 2a. ed. Lima, Francisco Moncloa Ediciones.
- 1973-I *Contra el secreto profesional* (Edición de Georgette de Vallejo). Lima, Mosca Azul Editores.
- 1973-II *El arte y la revolución* (Edición de Georgette de Vallejo). Lima, Mosca Azul Editores.
- 1984-1985 *Crónicas*. Prólogo, cronología, recopilación y notas de Enrique Ballón Aguirre. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 2 tomos
- 1987 *Desde Europa* (Crónicas y artículos, 1923-1938). Recopilación, prólogo, notas y documentación: Jorge Puccinelli, Lima, Ediciones Fuente de Cultura Peruana.
- 1991 *Obras Completas. Tomo I. Obra Poética*. Edición crítica, prólogo, bibliografía e índices de Ricardo González Vigil. Lima, Biblioteca Clásicos del Perú /6. Banco de Crédito del Perú.
- 1992 *Obras completas*. 14 tomos. Prólogos de Ricardo González Vigil. Lima, Editora Perú S.A.

## II. OBRAS SOBRE VALLEJO

AGUIRRE MORALES, Augusto

- 1989 *El pueblo del sol*. [3a. ed.] Lima, Edición auspiciada por CONCYTEC. (1a. edición: 1924; 2a. edic.: 1927).

ALEGRIA, Fernando

- 1966 *Historia de la novela hispanoamericana*. México, Ediciones de Andrea.

BALLON AGUIRRE, Enrique

- 1974 *Vallejo como paradigma (Un caso especial de escritura)*. Lima, Instituto Nacional de Cultura.
- 1984 "Memento cronológico: 1913-1926" en: VALLEJO, César (1984. Tomo I).
- 1985 "Memento cronológico: 1927-1938" en: VALLEJO, César (1985: Tomo II).

BARRERA, Trinidad

- 1988 "Escalas melografiadas o la lucidez vallejana". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, núm. 454-457, vol. I, pp.317-328.

BENDEZU, Edmundo

- 1992 *La novela peruana. De Olavide a Bryce*. Lima, Editorial Lumen.

COUFFON, Claude

- 1988 "Una versión inédita de *Escalas*" en: *César Vallejo: La escritura y lo real. Cincuentenario de Vallejo*; Madrid, Ediciones de la Torre., pp. 39-44.

ESPEJO ASTURRIZAGA, Juan

- 1965 *César Vallejo. Itinerario del hombre. 1892-1923*. Lima, Librería-Editorial Juan Mejía Baca (2a. ed. Lima, Seglusa Editores, 1989).

FARIAS, Víctor

- 1987 "La Estética de César Vallejo. *El Arte y la Revolución*" en: *Tierradentro*. Lima, Año V, No. 4, pp. 274-298.

FERRARI, Américo

- 1988 "Las Ediciones de la Poesía de Vallejo" en *César Vallejo: La escritura y lo Real*. Cincuentenario de Vallejo. Madrid, Ediciones de la Torre, pp. 29-38.

FUENTES, Víctor

- 1988 "La literatura proletaria de Vallejo en el contexto revolucionario de Rusia y España (1930-1932)" en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, núm. 454-457, vol. I, pp. 401-413.

GONZALEZ MONTES, Antonio

- 1992 "El amor en la narrativa de Vallejo" Ponencia presentada al Coloquio Internacional "Vallejo: su tiempo y su obra" organizado por la Universidad de Lima. Lima 25/28 de agosto de 1992.

GONZALEZ PRADA, Manuel

- 1988 *Obras. Tomo III, volumen 5*. Lima, Ediciones COPE.

GONZALEZ VIGIL, Ricardo

- 1988 *Leamos juntos a Vallejo. Tomo I: Los Heraldos Negros y otros poemas juveniles*. Lima, Fondo Editorial del Banco Central de Reseva.
- 1990 *Retablo de autores peruanos*. Lima, Ediciones Arco Iris.
- 1991 Comentario al Poema "LXV" de *Trilce* en: VALLEJO, César (1991).
- 1992-1 "Cronología de César Vallejo" en: VALLEJO, César (1992. Tomo 1).

- 1992-6 "Prólogo" a "Paco Yunque" en VALLEJO, César (1992. Tomo 6).
- 1992-7 "Prólogo" a *El tungsteno* en VALLEJO, César (1992. Tomo 7).
- 1992-8 "Prólogo" a *Contra el secreto profesional* en VALLEJO, César (1992. tomo 8).
- 1992-9 "Prólogo" a *Escalas* en VALLEJO, César (1992. - Tomo 9).
- 1992-10 "Prólogo" a *Fabla salvaje* y "Prólogo" a *Hacia el reino de los Sciris* en VALLEJO, César (1992. Tomo 10).
- 1992-11 "Prólogo" a *El Arte y la Revolución* en VALLEJO, César (1992. Tomo 11).

#### HIGGINS, JAMES

- 1989 *César Vallejo en su poesía*. Lima, Seglusa Editores, auspicio de CONYTEC.

#### LOPEZ ALFONSO, Francisco José

- 1988 "El arte y la revolución: una lectura de *El tungsteno* en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, núm. 454-457, vol. I. pp. 415-422.

#### MARIATEGUI, José Carlos

- 1978 "El proceso de la literatura" en *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. 38a. ed. Lima Editorial Amauta.

#### MATTALIA, Sonia

- 1988 "*Escalas melografiadas: Vallejo y el vanguardismo narrativo*" en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, núm. 454-457, vol. I. pp. 329-343.



PAOLI, Roberto

- 1988 "¿Por qué Vallejo? Un revolucionario del idioma" en *Caminando con Vallejo*; Lima, Editorial Perla, pp. 217-236.

REYES, Roberto

- 1987 "Narrativa del Realismo Social en el Perú: 1920-1950" en *Tierradentro*. Lima, Año V, N° 4, pp. 179-201.

RODRIGUEZ CHAVEZ, Iván

- 1987 "La imagen del Perú en las *Tradiciones* de Palma" en *San Martín*. Lima, Revista de la Universidad de San Martín de Porres. Año III, N° 1, pp. 69-96.

RODRIGUEZ REA, Miguel Angel

- 1983 "El cuento peruano contemporáneo. Índice bibliográfico. I. 1900-1930" En *Lexis*. Lima, Vol. VII, N° 2, pp. 287-309.

SAINZ DE MEDRANO, Luis

- 1988 "César Vallejo y el indigenismo" en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, núm. 454-457, Vol. II, pp. 739-749.

VALDELOMAR, Abraham

- 1988 *Obras I*. Lima, Ediciones Edubanco.

VILLANES CAIRO, Carlos

- 1988 "El Indigenismo en Vallejo" en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, núm. 454-457, Vol. II, pp. 751-760.

ZAVALETA, Carlos E.

- 1988 "La prosa de César Vallejo" en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, núm. 454-457, Vol. II, pp. 981-990.



## ANALISIS DE LA PIEDRA CANSADA DE CESAR VALLEJO

Eduardo Hopkins Rodríguez  
(Universidad Nacional Mayor de San Marcos)

CONTEXTO TEATRAL. Después de la primera guerra mundial se produce en Europa una intensa aproximación al teatro clásico (Solórzano, *El teatro latinoamericano en el siglo XX*, 53), resultante de preocupaciones éticas, de una necesidad de renovación espiritual y formal a partir de una vuelta a los orígenes en una cultura de alto prestigio y consolidación.

Ya el psicoanálisis había concentrado su atención en el examen de mitos y personajes del imaginario griego, generando un nuevo renacimiento del mundo clásico, portador ahora de una inédita densidad simbólica y poética.

De otro lado, la lectura psicoanalítica de la personalidad y de la cultura trajo consigo una tipología compleja en la configuración subjetiva del personaje dramático, dotándolo de rupturas internas, disociaciones, contradicciones, arbitrariedades inexplicables, voliciones instintivas, etc.

Entre los principales autores europeos que trataron temas clásicos están Jean Cocteau, Jean Giraudoux, Federico García Lorca, Miguel de Unamuno. En Estados Unidos, destaca Eugene O'Neill.

La peculiar exploración del subconsciente que, por su parte, llevó a cabo el surrealismo, significó la incorporación de lo onírico al drama (Solórzano. *El teatro lat.* 54), con sus inquietantes manifestaciones simbólicas, estructurales, atmosféricas y poéticas. En el plano artístico, quizá la mayor contribución del surrealismo ha

sido la poética irracionalista del libre juego de la imaginación y el misterio.

Un componente fundamental en este contexto lo tenemos en el socialismo, que —alrededor de la revolución mexicana y la revolución rusa— comprometerá la creación de numerosos dramaturgos con una visión pragmática y una aguda sensibilidad para el tratamiento de los problemas relativos a la justicia social y a la libertad humana.

Es hacia fines de la segunda década del siglo XX que el teatro en Latinoamérica inicia su propio derrotero por el universo del mito, la tragedia, el inconsciente, la lírica simbólica de lo misterioso y la denuncia social. Con respecto al Perú, baste citar a Abraham Valdelomar en su inconcluso *Verdolaga* (1917), drama de ambientación andina en época contemporánea, cuyo subtítulo es significativo en lo concerniente al tema que tratamos: “Tragedia pastoril en tres actos”. A su vez, la acotación inicial, a modo de epígrafe, establece que “Acaece la obra en un punto del Espacio en el cual el Destino engendró en el Tiempo a la Muerte”. (I, 613). En esta tragedia, Valdelomar combina crítica social, simbología onírica, presagios, fatalidad, poesía de lo misterioso, conciencia de culpa, atmósfera esotérica y ritual, etc.

Estos lineamientos permiten comprender aspectos múltiples de la obra vallejana, generada no solamente en preocupaciones de índole personal, sino también en el marco de tendencias básicas de su época.

PROBLEMÁTICA TEXTUAL. Según testimonio de la viuda del escritor, *La piedra cansada* fue escrita en diciembre de 1937, esto es, pocos meses antes de su fallecimiento el 15 de abril de 1938. (Vallejo *Obra poética completa* 416; y *Teatro completo* v. 2, 147). Sería, entonces, la última composición dramática del autor. Esta circunstancia afecta notablemente los criterios de interpretación del texto. Es necesario considerar que, por diversos canales, Vallejo de pruebas de una antigua preocupación por el tema de LPC. En primer lugar, los artículos periodísticos “Una crónica incaica” (*La Voz*,

Madrid, 22 de mayo de 1931) y "La danza del Situa" (*La Voz*, Madrid, 17 de junio de 1931) (Vallejo *Desde Europa* 429-431), artículos en los que expone imaginativamente, a modo de cuento, dos episodios de ámbito incaico, procedentes de un cuerpo novelístico que declara haber concluido en carta a Pablo Abril de Vivero el 24 de julio de 1927 (*Desde Europa* 430, nota de Jorge Puccinelli; Mejía Baca *Cartas* 75). Se trata de *Hacia el reino de los Sciris*. LPC fragmenta y redistribuye el material contenido en esta novela a través de diversas escenas y personajes.

Adicionalmente, la estructura compleja del texto y el testimonio de páginas originales mecanografiadas y minuciosamente corregidas (publicadas en *Visión del Perú*) conducen a la conclusión de que se requirió un mayor espacio temporal para su elaboración que el propuesto por Georgette de Vallejo. El manejo de fuentes históricas y lingüísticas para proyectar un cuadro verosímil y coherente de instituciones y términos típicos de la sociedad quechua exige, de igual manera, un cierto período de trabajo.

Tanto Podestá (*César Vallejo: su estética teatral* 117) como González Vigil (*César Vallejo Obras completas* t. 1,80) no encuentran compatibilidad entre LPC y la estética dramática teorizada en 1934.

El tipo de "recursos idiomáticos" (González Vigil cit. t. 1,80) es otro asunto que se incorpora en la lista de dudas en torno a la datación de la obra.

Finalmente, si se compara el drama con la condición existencial de Vallejo a fines de 1937, los resultados no manifiestan una clara orientación de temas hacia tal circunstancia.

Por lo expuesto, hay argumentos en contra de la fecha exclusiva de diciembre de 1937 como época de redacción del texto. Lo que permite una comprensión crítica de mayor amplitud que la delimitada por la datación que discutimos.

Salvo algunas páginas reproducidas facsimilarmente en *Visión del Perú*, 1969, N° 4, no se conoce el texto original. La revista

*Trilce*, 1951, N° 1, publicó los cuadros 1, 5 y 13. La citada *Visión del Perú* editó 15 cuadros en tres actos; al parecer, sería la versión completa. La edición de *Teatro completo* de la Universidad Católica, 1979, solamente presenta 13 cuadros y numerosas omisiones y variantes respecto a las anteriormente mencionadas de 1951 y 1969. Entre estas dos últimas, igualmente, existen divergencias. G. Podestá examina minuciosamente las variaciones más importantes en su libro *César Vallejo: su estética teatral*.

Para efecto de nuestro análisis seguiremos la edición más integral y coherente de *Visión del Perú* (págs. 283-321).

LPC muestra la historia de amor no realizado entre dos personas de linaje diferente en el Imperio Incaico. La imposibilidad de unión entre ambos, debido a las convenciones sociales, los mantiene separados luego de un casual y furtivo encuentro. El albañil Tolpor, desesperado, se ve impulsado a asesinar a Kaura. Por equivocación mata a Oruya, compañera de aquella. Deseoso de acabar con su propia vida, Tolpor busca la muerte en la guerra y culmina coronado como Inca. Consciente de su infelicidad y agobiado por su sentido de culpa, confiesa su crimen y renuncia al trono para expiar su conducta como mendigo ciego. El mismo se ha mutilado la visión. Sin saber de quién se trata, Kaura suele compartir algunos momentos con Tolpor. Este sospecha de la identidad de ella, pero se desengaña y se retira. Mientras tanto, todo vuelve a la normalidad en la sociedad inca y Kaura retorna a su posición como ñusta, luego de haber permanecido alejada de la corte a causa del desconcierto político que se había generado.

Este drama histórico y simbólico se construye bajo lineamientos rituales. La religiosidad, las costumbres, las leyes sociales, proporcionan el contexto para el conflicto, convirtiendo el amor de Tolpor en impío y antisocial.

El cuestionamiento a las convenciones sociales y la propuesta de su transformación integra un eje central en la obra.

EL TÍTULO DEL TEXTO. Valcárcel, explicando el proceso de construcción



de la fortaleza de Ollantaytambo, señala que durante el traslado de los bloques de piedra “en la cuesta hacia el fuerte quedó a medio camino, sobre el plano inclinado una de las mayores moles (“piedra cansada”). (*Etnohistoria del Perú antiguo* 123).

El término ‘piedra cansada’ alude a la situación típica de la imposibilidad de transportar un bloque de piedra desde las canteras hasta el lugar de trabajo. Situación que genera la imagen mítica y simbólica del monolito inmóvil.

La piedra tiene una participación fundamental en la cosmovisión andina. Según la leyenda de Viracocha, el hombre es “hecho de piedra y de allí las numerosas leyendas que hay sobre hombres de piedra; hombres que se convierten en piedra y piedras que se animan y que ocupan la mayor parte de la literatura mítica de los antiguos peruanos. La piedra juega un papel muy importante en la religión, el mito y la magia; es una constante en el pensamiento mágico-religioso de los antiguos peruanos”. (Valcárcel Op. cit. 145-146). La piedra, al igual que las fuentes, aparece en relación con lo sobrenatural. (Valcárcel Op. cit. 149).

En LPC, Sallcupar dice: “La piedra es la sustancia de la vida universal. ¡Dios de piedra es el Inti, Hombres de piedra son los quechuas; animales y plantas son de piedra, y hasta las mismas piedras son de piedra! [...] En una piedra, a veces, hay sepultada toda una ciudad. Otra piedra contiene el rayo, otra el eco, otra el olor de orina de la vida, otra el olor de azufre de la muerte. [...] Ciertas piedras calcáreas custodian los linderos de las tierras y reparten el agua entre los pueblos [...] ¡Una piedra diabólica hay en él! ¡Una piedra redonda! ¡Una de aquellas piedras en que hacen nido ciertos pájaros fatales”. (307).

En la misma escena anterior, el Extranjero comenta: “En los desfiladeros de mi tierra, sentada aquí y allá, cavilosas, hay las piedras hilanderas, hilando día y noche para el ayllu”. (307).

Una imagen simbólica del amor incorpora el elemento piedra como un constituyente altamente significativo: “El amor es una

fiera misteriosa que tiene las zarpas apoyadas sobre cuatro piedras negras: la piedra de la cuna, la piedra breve, asustadiza, de la boca, la gran piedra del pecho, y la piedra alargada de la tumba". (287).

Con respecto a la leyenda de la piedra cansada, Garcilaso acota: "Dicen los indios que del mucho trabajo que pasó por el camino hasta llegar allí se cansó y lloró sangre y que no pudo llegar al edificio". (*Comentarios reales* 7, XXIX).

Posteriormente, señalando que él ha visto la piedra, describe un detalle particular de ella: "A una de sus esquinas altas tiene un agujero o dos, que si no me acuerdo mal, pasan la esquina de una parte a otra. Dicen los indios que aquellos agujeros son los ojos de la piedra, por donde lloró la sangre". (*Op. cit.* 7, XXIX).

El cronista proporciona dos explicaciones en torno al motivo de la sangre en la piedra. Por un lado, se debe al polvo bermejo de la zona mezclado con agua el que la piedra tenga manchas rojas en los agujeros; en segundo lugar, considera que se trata de una correspondencia con la sangre derramada por las víctimas cuando la caída de la piedra mientras era transportada. Con mayor precisión aun, Garcilaso examina el proceso metonímico de permutación por contigüidad que da origen al nombre de la piedra y al motivo del llanto de sangre: "La sangre que derramó dicen que es la que lloró, porque la lloraron ellos, y porque no llegó a ser puesta en el edificio. Decían que se cansó y que no pudo llegar allá porque ellos se cansaron de llevarla; de manera que lo que por ellos pasó atribuyen a la peña". (7, XXIX).

Una breve mención al tema trae, por su parte, Guaman Poma: "Ynga urcon fue hijo de topa inga yupanqui que tenfa cargo de ahzer llevar piedras desdeel cuzco a guanoco dizen que la piedra sele canso y no quiso menear y lloro sangre la dha piedra y aci se quedo hasta oy q. su hijo guayna capac ynga lo hazia llevar la piedra a quito tomi a nobo rreyno desde la ciudad del cuzco...". (*Nueva Coronica* f. 160).

Otras documentaciones sobre la piedra cansada existen en Acosta *Historia natural...* lib. VII, cap. 23 y en Cobo *Historia del nuevo mundo* lib. XIII, cap. 13. (Araníbar, en su edic. de Garcilaso *Comentarios reales* v. II, 813).

Como se ha podido constatar, el tema de la piedra cansada posee un trasfondo tradicional en el mundo andino.

La frase 'piedra cansada' ha sido construida como una contradicción entre lo inanimado (piedra) y lo animado (cansada), la cual termina en una personificación de lo inanimado en atención a que se le atribuye una característica humana o animal. Según se ha visto, Garcilaso explicaba que no era la piedra la que se cansaba, sino la gente encargada de transportarla.

Siendo una sinécdoque de la parte que representa al todo, la piedra cansada —en cuanto objeto concreto— remite a la sociedad incaica como a una totalidad de la que es parte. Se genera, pues, un procedimiento simbólico a partir de la sinécdoque. (Dorra *Hablar de literatura* 255 ss.).

'Piedra cansada' es también una metáfora del mismo sentido alusivo al mundo social del Imperio, aunque, por el hecho de su concreción y participación material integra en un nivel de mayor jerarquía el ciclo generador de una sinécdoque, en tanto partícula que sintetiza un conjunto no descrito, pero si anunciado.

En el texto de Vallejo, el símbolo de la piedra adquiere diversas connotaciones relativas al universo de la obra y a la acción de la misma. Primero, tiene que ver con el sufrimiento de los trabajadores, pues el esfuerzo por trasladarla y colocarla acarrea fatalmente innumerables víctimas. La crítica a las condiciones de trabajo en el Imperio está presente en esta significación. Igualmente, la piedra cansada se conecta con el destino del protagonista, ya que al producirse el accidente de su caída Tolpor conoce a Kaura y se enamora de ella, con lo cual el personaje verá ligada su vida a la de la mujer que ama.

En la piedra cansada se vislumbra una hierofanía, pues hay en ella manifestaciones del poder de lo sagrado. (Otto *Lo santo* 181; Eliade *Mitos, sueños y misterios* 152-156 y *Tratado de historia de las religiones* I, 253, 272).

La piedra cansada dispone de una función mítica tradicional: la del sermón de lo inanimado. (Campbell *The hero with a thousand faces* 169). En su mudez e inmovilidad estructura un discurso acerca de la sociedad incaica, cuya edificación se realiza a costa del sufrimiento de gran parte de sus miembros. La piedra testimonia la vida y la muerte del pueblo; siente los acontecimientos y los comenta con su silencio y su presencia simbólica.

La doble significación de inmovilidad y de cansancio en esta piedra llama la atención hacia el desgaste de una sociedad y a la necesidad de renovar su organización. Es en este sentido de valoración histórica donde el albañil Tolpor surge como el que podría remodelar la piedra-social.

Habría podido apreciarse que la multiplicidad de significaciones hace de la piedra un símbolo complejo, al que cabría adicionarle su valor de productor de enigmas, en función comparable a la de la esfinge en el mito de Edipo, como veremos más adelante.

Vallejo utiliza la imagen de la piedra cansada en otros textos suyos. En *Hacia el reino de los Sciris*, IV, hay una escena similar a la de los sucesos de los cuadros 1 y 4 de LPC. En aquella escena se comenta la tradición respectiva y se narra el accidente de la caída de la piedra durante una jornada de trabajo presidida por el Inca y su corte. Precisamente, el capítulo de la novela se titula "un accidente de trabajo". En LPC, Vallejo ha distribuido entre los parlamentos de los personajes el texto novelesco perteneciente a este pasaje. En el relato Vallejo puede ser más explícito que en el teatro sobre el carácter luctuoso de la piedra cansada: "una circunstancia singular rodeaba a las piedras de Pisuc de catadura tétrica: desde que saltaban de la cantera, hasta que quedaban enclavadas en el lugar a que se las destinaba, dejaban tras de sí el exterminio de muchas vidas, la desgracia de otras, siempre una

brecha de sangre y lágrimas. En esta aureola lúgubre de Pisuc meditaba el Inca". (*Novelas y cuentos completos* 148).

Fuera de la citada sección, Vallejo traslada un elevado porcentaje del texto hacia LPC.

En *Colacho hermanos* se menciona la piedra cansada, esta vez en una escena de ritual de adivinación. Es el pasaje en que Acidan consulta su futuro político a don Rupe, especie de hechicero o vidente, quien le vaticina a él y a su hermano Cordel un final catastrófico:

*Don Rupe, poseso.*- Subes con diez bastones y te paras sobre una piedra cansada... El taita Cordel también sube a la piedra... ¡Los dos caen, taita! Los brazos se hacen ríos... ríos, las piernas... ríos, las venas... ¡Ríos! ¡Y vuelan las cabezas por el aire, vomitando sangre, unas letras negras y oro en polvo... (*Teatro completo* II, 61).

Como tema relevante la piedra está presente en la poesía de Vallejo: *Los Heraldos negros*: "Las piedras"; *Trilce*: X; *Poemas en prosa*: "Me estoy riendo"; *Poemas Humanos*: "Hasta el día en que vuelva de esta piedra", "Parado en una Piedra", "Piedra negra sobre una piedra blanca", "La rueda del hambriento"; *España, aparte de mí este cáliz*: "Himno a los voluntarios de la República"; etc.

ASPECTOS DE LA ESTRUCTURA DEL TEXTO. La obra está dividida en tres actos. El primero, subdividido en 6 cuadros; el segundo, en 4 y el tercero, en 5 cuadros. No hay acción secundaria y se sigue el esquema clásico de unidad de acción organizada en principio-medio-final. En cada acto se asigna un clímax que sintetiza el sentido de la acción y promueve su avance. El acto primero sitúa su clímax en el cuadro 4º: es un clímax breve, aunque intenso; en él ocurre la caída de la piedra cansada, accidente que propicia el enamoramiento de Tolpor y Kaura. En el acto segundo, el cuadro 10º, final de acto, es el portador del clímax intermedio. En una corta escena, Tolpor reporta la muerte de Kaura, cuando, sin saberlo, en realidad ha asesinado a Oruya. Estamos ante un clímax



enfático, dada su posición al final de acto. Su inicio se plantea desde el término del cuadro 9°. El cuadro 11° (acto tercero) contiene el relato detallado de los acontecimientos en que se inscribe este clímax. En el mismo acto tercero, el clímax último se concentra en el cuadro 13°. Aquí Tolpor, entronizado como Inca, confiesa su crimen y renuncia al trono. Dicho clímax está colocado muy cerca al final de la obra. Aunque es un tanto efectista, lo atenúan las escenas posteriores.

De los tres clímax, el de mayor importancia dramática es el segundo. En él se plantea el acontecimiento más grave para el protagonista y desde el cual ya no hay posibilidad de recuperación. La vida de Tolpor quedará definida desde este punto de ruptura.

La acción sigue el modelo narrativo de potencialidad/no realización. Se aplica el sistema de conflicto, bajo el esquema motivacional de causa y efecto en una construcción relativamente ligada, interrumpida por cortes temporales a través de una organización por cuadros integrados en unidades superiores (actos). De esta manera, concurren dos sistemas: en cuadros y en actos. La división en cuadros distancia al espectador, desnaturaliza o desfamiliariza el transcurso de la acción y acentúa su conformación histórica. El acontecimiento se expone como un constructo, como algo sometido a transformación por el juego de múltiples componentes sociales y personales. La organización en actos, de otro lado, plasma la tripartición compositiva de la acción total basada en el ritmo dramático clásico de estructura cerrada, clausurada, según el prototipo aristotélico de principio-medio-final determinante de la unidad de acción. (*Poética* 7, 1450b 22-32).

El mundo representado exhibe una configuración verosímil tanto en la ambientación, como en los ritos y en las instituciones.

La obra acoge el entorno social como factor motivador de la acción de los personajes. Es la situación social la que impone un código de acción fuertemente motivado: la conducta del rebelde Tolpor depende en gran medida de este código. En tal sentido,



LPC postula la idea de que en una sociedad rígidamente jerarquizada no es posible la felicidad o que el amor es incompatible con una sociedad de clases.

La vigencia de lo trágico en LPC está enfáticamente indicada por la participación del destino que compromete al personaje en situaciones extremas: amar a quien le está prohibido; asesinar al ser amado; buscar la muerte; renunciar al poder; asumir su autoexpiación; volver a abandonar a la mujer. Estas situaciones, a su vez, forman parte de genuinos actos de rebelión del héroe contra las determinaciones de la fatalidad.

Referencias explícitas al enigma del destino cimientan inequívocamente la voluntad trágica de la obra:

“¡No dependen del hombre los designios del destino,  
ni el canto de las aves!” (286)

“Y, a medida que atraviesa la ciudad, las dimensiones  
del mundo y de la vida se pelean su destino, como  
pájaros rapaces”. (306)

“pájaros fatales”. (307)

“¡Tercer cetro del Tahuantinsuyo! ¡Extraño destino!”  
(314)

“¿Por qué este contraste, esta ironía, este sarcasmo  
del destino?” (316)

Precisiones acerca de la dependencia conforme al destino las tenemos en la constante urgencia de interpretar augurios. Participa la atmósfera ominosa, religiosa y ritual, apoyando la fisonomía trágica de la acción al construir el rango de necesidad que distingue al proceso trágico.

En lo que atañe a la ironía, ésta tiene un rol destacado en la trayectoria de Tolpor. Podemos verla en la serie de encuentros y

separaciones azarosas, y en los siguientes hechos relevantes: la equivocación en la muerte de Oruya por la de Kaura; desesperado por su delito persigue morir y, en lugar de ello, alcanza el máximo nivel social como premio a su heroísmo; cancela el obstáculo social que lo separaba de Kaura, cuando ella —según él cree— ya no existe; renuncia al poder y encuentra a Kaura, sin saberlo; su expiación significa la adquisición de un grado superior de conocimiento. Pero la ironía mayor radica en la ironía trágica: el público sabe que Tolpor no ha asesinado a Kaura, mientras él lucha y se atormenta por una culpabilidad que cambiará su vida en una magnitud impresionante.

Sobre la transgresión de la norma que jerarquiza socialmente las relaciones amorosas, el Extranjero comenta:

“Es la norma sagrada entre los quechuas”

A esto Sallcupar responde:

“¡Tolpor, al infringirla, anda inspirado y movido por el supay!” (306)

Anteriormente, el perturbado Tolpor se decía:

“¡Amar a una princesa: mal extraño, idea extraña, extraño sentimiento!” (300)

Sallcupar sanciona la condición moral de Tolpor:

“¡Una sombra le sigue: el remordimiento de amar a una princesa, el pecado de amar a una ñusta!” (305)

Tolpor viola dos principios: el social (la ley social y religiosa) y el personal (matar lo que ama). El primer caso motiva la tragedia; el segundo, la encarna.

En el instante de aproximación al objeto amado (cuadro 9°) se produce una posesión simbólica, que coincide con su obligada destrucción en el mismo acto. Este acontecimiento, de por sí terrible, resulta ser aún más inquietante para el espectador, debido al escamoteo de la víctima con que juega el azar. Y no es que la muerte

de Oruya deje de ser un crimen; de lo que se trata es que, dentro del universo de valores de existencia personal de la obra, esa muerte constituye una transgresión de menor temple, atenuada, además, por el hecho de su fortuita ejecución.

Es trágico aceptar una culpa hasta sus últimas consecuencias y ser destruido por ello, creyendo saber que se es culpable cuando no es así.

El personaje Tolpor conlleva algunos acentos de corte psicológico. Motivado por el azar, por su carácter, por leyes sociales, por razones misteriosas, incomprensibles o no definidas, expone un accionar difícil de predecir. Las transformaciones que sufre indican ausencia de identidad precisa, hasta que al final alcanza un cierto reconocimiento de sí mismo, revelando la consistencia de fondo en su personalidad. Posee, por tanto, una contextura dinámica y un diseño en profundidad. La caracterización del protagonista tiene una importante puntuación en el nombre del personaje y en sus variaciones sucesivas (caracterización onomástica). Al comienzo aparece como Tolpor, que significa en quechua *punzón*. (321) Alude así su oficio de artesano o albañil y a su temperamento agresivo y violento, inclinado a la tortura interior de sí mismo. Cuando alcanza el máximo poder como Inca se llama Tolpor Imaqufpac. El nombre añadido quiere decir *el que todo lo deja*. (321) Posteriormente, habiendo renunciado al poder, deambula como mendigo ciego. Ahora, la acepción de *punzón* en el nombre tiene que ver con el acto de ceguera voluntaria. Es así cómo sus nombres anuncian su destino.

En la conformación del carácter del héroe de LPC existen rasgos que lo hacen proclive al desempeño de una conducta trágica: disconformismo con el mundo social; aspiraciones excesivas; agresividad; capacidad de libre decisión; honestidad consigo mismo; conciencia y sentido de culpa exacerbados; mentalidad obsesiva; tendencia a las decisiones no racionales; disponibilidad para ponerse en acción inmediata; resistencia para el sufrimiento; disponibilidad para el sacrificio y la muerte.

Su conducta atípica focaliza la atención del espectador, pre-disponiéndolo a aceptar la dimensión de los sucesos.

El concepto éticamente negativo de *hybris* (exceso) es susceptible de ser aplicado a Tolpor en la dinámica de su pasión destructiva. En contraparte, ostenta lo que se reconoce como virtud del héroe trágico: valor, coraje.

La voluntad de Tolpor es la de un orgulloso rebelde que se niega a aceptar lo ineluctable, aunque se sabe inscrito en ello.

La paradoja que une determinismo y libre voluntad, sostiene el encadenamiento trágico de los actos del héroe: el hecho de ser puesto por el destino en la trampa de ingreso a la culpabilidad, con la consecuente exigencia de castigo, el cual —a su vez— ha de abrirse paso por la vía del sacrificio-expiación. Curso este cabalmente aceptado y cubierto por el obrar de Tolpor.

Pese a la incorporación de componentes propios de la tragedia clásica, Vallejo logra una concepción moderna en la cual la crítica social converge con la interrogante acerca de la libertad individual en relación con el enigmático sistema del universo. Lo trágico no puede centrarse en el mundo clásico. Es una categoría permanente que recibe modificaciones de interpretación y de aplicación correlativas a las circunstancias históricas en que surge. Como héroe trágico, Tolpor está en posición distinta a la tradicional desde que es un hombre de la masa. El autor de LPC invierte el ordenamiento del personaje en la tragedia antigua, actualizando y universalizando el sentido de la precariedad humana.

En términos de la poética dramática clásica, constatamos el uso de algunos recursos básicos: catarsis, anagnórisis, peripecia, función coral, doble motivación. Hemos descontado aquí los principios ya tratados relativos a estructura tripartita, climática, unitaria y causal. Un detalle curioso, en lo concerniente al ámbito de influencia del mundo clásico en LPC, comprende el empleo de cultismos de origen griego que poseen determinada tradición en literatura clasicista, tales como: áptera (285); oráculo; epitalámico

(298-305); tálamo (299); aforismo (306); occidua (308); equinocio; incógnito (312); mitómano (313); hacha prepotente; apotegma (314); proteico (315); apoteosis (316); aedas (316-317); En el entorno andino este léxico resulta no pertinente por estar excesivamente marcado en sus rasgos de procedencia cultural.

En cuanto a la catarsis, apreciamos una doble orientación: personal (o psicológica) y social. La catarsis se aplica tanto al personaje Tolpor como a los potenciales espectadores de la obra. Tolpor, mediante autoexpiación, alcanza un estado superior de pureza personal y social, el cual influirá positivamente en el espacio natural y en el humano, a la manera del *pharmakos* (chivo expiatorio) griego y como Edipo. El público, en cambio, por medio de la ironía trágica, es decir, su mayor saber sobre el personaje y su trayectoria que éste, experimenta intelectual y afectivamente la depuración colectiva e individual.

En lo pertinente a la anagnórisis y la peripecia, constatamos que el texto procura integrarlas, en concordancia con el criterio recomendado por la teoría aristotélica. (*Poética* 11, 1452a 29 ss) Por la peripecia, la acción que conduce a Tolpor de artesano a Inca, pasando por diversos estados, invierte su sentido transformándolo en ciego mendicante. Es un momento peculiar de peripecia en conjunción con la ironía, que apuntará hacia un nivel de anagnórisis personal al descubrir la esencial realidad de su vida:

Yo fui en la expedición contra los kobras, buscando ávidamente la muerte. ¡Avidamente! ¡Desesperadamente! Pero sucede, a veces —venerables amautas— que, buscando la muerte, se encuentra únicamente la agonía, y es así que hoy, en lugar de un cadáver, tenéis ante vosotros a un moribundo, en traje de emperador. (Movimientos de extrañeza de los amautas) ¿Os extraña la revelación? ¿Sí?... Pues no hay, a mi parecer, de qué extrañarse: el peregrino azar, origen de mi actual apoteosis, cayóme derecho del cielo, como esas piedras ígneas que caen con el rayo y se incrustan en la sien indefensa de los ciegos... (316)



La anagnórisis ha sido construida, por su parte, en doble ruta; realizándose en una y frustrándose en otra. El protagonista llega a reconocerse a sí mismo, desengañándose de su destino; pero él y Kaura no se reconocen entre sí. Siendo la relación amorosa de ambos personajes fundamental en la pieza, se provoca una intensa frustración en el espectador al no llevarse a efecto el reconocimiento final de los amantes, acontecimiento esperado por su alta probabilidad y por el ánimo del espectador. La ironía trágica hace más dolorosa en el auditorio la privación de la anhelada anagnórisis.

Interesa llamar la atención sobre la función coral. Gracias a ella, recibe acentuación la atmósfera ritual, dotándola de solemnidad, sentido trágico, intensidad poética, religiosidad e integración dentro de un espacio cultural rico en símbolos de pertenencia a una comunidad y a una tradición.

La función coral está repartida en varios elementos. Un conjunto de éstos se aglutina en la forma de relatos y descripciones breves, por intermedio de los cuales se difunde los índices de fatalidad y contextualiza la acción en orden al tiempo, el lugar, las costumbres y creencias, los ritos, los códigos sociales, etc. Sirven para informar, describir, explicar, resumir avances de la acción no representada escénicamente, retardar y anticipar acciones. Participan en el objetivo general de presentar el tema central reiteradamente y crear una atmósfera connotativa en lo épico, lo lírico, lo evocador, lo ritual, lo simbólico, lo enigmático.

Las explicaciones descritas o narradas van aplicadas predominantemente a detalles de ceremonias rituales, como en la fiesta de la Situa:

¡La gran festividad del Situa se aproxima. Las diez puertas de los diez templos se abrirán. Al compás de tamborcillos encintados, danzarán las ñustas, al ingresar a la pubertad, y de los desiertos australes, áridos y salados, vendrán nuevos mitimaes, trayendo misteriosos animales, de colas lacias y abundosas. (286).



Entre comentarios y exclamaciones de los presentes, circula el cuadro de la Quipuchika:

En las quipuchikas antiguas, particularmente, al celebrarse el ingreso a la pubertad de las mujeres, se bebía una chicha de maíz, fuerte y amarga. La virgen núbil solía embriagarse en el festejo y las palabras que decía en el trance de su embriaguez, servían a los padres de clave para leer su porvenir [...]. En ciertos ayllus porus, la virgen vierte en la cabeza de su padre un aríbalo de zumo de lima verde, trasegado en dos tazas de basalto. No debe hacerse "sebo" la cabeza. La más leve oleosidad en el cabello anuncia matrimonio fatal, sin descendencia. (298)

Las celebraciones del Huaraca reciben esta representación:

"Los paladines, en pelotones ordenados, avanzan a lo lejos, en su justa de carrera, en dirección del trono del Inca. Trompas de guerra, hechas de tibias de héroes tucumanes vencidos en una memorable expedición de Inca Roka, lanzan una estridencia tumultuosa, irresistible. Y, cuando los uniformes amarillos de los donceles empiezan a delinearse, acercándose, cesan las trompas y un silencio profundo impera en la Intipampa... Las calli-sapas rompen entonces a cantar en coro una aria antigua, en cuyos acentos las tradiciones militares y los mitos religiosos de la raza, vibran y se confunden en escalas de una dulzura mística infinita". (308).

El cuadro 8° trae una declaración que explica el uso del color en el vestuario como dependiente del tipo de funcionario que lo lleva. (306-307).

Igualmente, existen relatos de corte tradicional, como el de la faja y el príncipe heredero:

En la faja aparecían bordados, en vívidos tintes vegetales, todos los animales del reino, cada especie dentro de su clima y paisaje propios. Asombraba la sutileza de los hilados y compleja era su disposición, según los colores y matices. Pero desconcertaban, sobre todo, la habilidad y acierto con que se sucedían las sombras y las luces en las pieles y plumajes de los animales. La retina sufría extrañas desviaciones a la vista de la faja maravillosa... Y he aquí que el príncipe heredero, cuando escrutó la faja, para captar su contenido en todos sus detalles y pormenores, lloró sangre y volvióse ciego... (287).

Tres motivos enlazan aquí sentidos acorde con la acción de LPC: la virtud mágica del arte; el llanto de sangre y la ceguera; la proximidad entre ñustas y ceguera.

Un segundo relato conduce el motivo de la muerte asociado con el del amor de una ñusta, movilizándolo, como en el caso anterior, contenidos que anticipan acontecimientos de la obra:

Hace algún tiempo, Sajta, mi prima, del señorío de los yungas, salió, una mañana, de caza al bosque, con amigas. Entradas en la espesura, Sajta fue la primera en disparar su honda. El cadáver de un joven campesino, fue hallado, a pocos pasos, con una herida de piedra en la frente. Tibios aún estaban sus cabellos. [...] Desde entonces, para dar forma viva a su piedad por esta desgracia, Sajta lleva, prendida al pecho, una mecha de cabellos del quechua muerto involuntariamente por su mano. (287).

A manera de elogio a los quechuas, un relato de ribetes históricos resume, en un tono exaltado, las acciones guerreras de Lloque Yupanqui. (308) Emparejado con esta versión, por el asunto bélico, está el recuerdo de Kaura. Aunque, en contraste, sus imágenes declaran su repudio por la guerra. (309) Las dos visiones comple-

mentan sus significados en un valor de premonición ante el futuro de la guerra emprendida por el Inca.

Concisas historias que testimonian el aura mágica de los mendigos están repartidas en el cuadro 11° (311-312), preparando la comprensión de lo que ocurrirá con Tolpor.

Meditando en la gloria obtenida por Tolpor, un anciano campesino da cuenta de los antecedentes históricos de ascensiones sociales extremas. (314).

Los relatos como reporte de la acción no representada permiten comprender el avance de los sucesos dramáticos en aquellas situaciones que, por razones estéticas o de decoro, por economía del espectáculo y por motivos técnicos, no son exhibidos directamente. Adicionalmente, estos reportes colaboran en la tarea de establecer para el espectador la imagen de un más allá del escenario, suerte de macrocontexto del espacio representado, efecto imprescindible en la técnica teatral.

La visión de Tolpor cantando solitario como misterioso transeúnte será narrada por Uyurqui, reproduciendo en una unidad discursiva el apóstrofe en estilo directo al evasivo personaje:

Dormía yo o soñaba. De repente, la voz de un canto extraño —digamos que era un canto— estremeciome. Me asomé a la ventana. El resplandor del alba despuntaba, y una sombra indecisa estaba pegada al muro del camino... Llamé. ¿Quién eres tú —dije— que de tal manera cantas o lloras en la penumbra del alba? [...] Volvió a cantar... o a llorar; volví a llamar... ¡Dime, al menos —le dije— dime si es que cantas o lloras! [...] Y antes que viniese el día y se fuese la noche, fue él, el misterioso. Yo le dije entonces, poseído de repentino e inexplicable malestar: ¡Aléjate! ¡Es mejor! Ya está clareando el día. ¡El sol puede enfadarse a tu vista, y del lugar manchado por tus plantas brotarían

malas yerbas, a cuyo aliento se pudrirían las murallas del Cuzco, se formarían pantanos en el reino, morirían los coraques, se secaría el Huatanay, arderían los sembríos, la roña devoraría los graneros y, en los futuros chacus, en vez de las alpacas del Inti, vendrían cóndores negros, portando en sus garras el caos, las tinieblas!... ¡Aléjate de prisa! Tu voz —llanto o canción— es venenosa como la sangre de los niños abortados...” (298).

La intervención de Uyurqui toca el motivo de la contaminación de la comunidad por causa de una culpa individual.

En el cuadro 11°, el intenso reporte que hace Kaura de la muerte de Oruya aclara la escena del cuadro 9° que impulsa el clímax principal. Esta escena había sido solamente sugerida, y la información que la hará explícita se irá entregando seccionada en el fugaz cuadro 10° y en el cuadro 11°, donde Kaura relata lo sucedido:

¡Le vi! Estoy segura. Unos pocos pasos apagados se acercaron de pronto. La luna, cayendo sobre lo alto de los muros, sumía la parte baja del dormitorio en una semioscuridad. Luego, me pareció ver recortarse una sombra en la puerta... [...] Se detuvo en medio de la habitación, como si tratase de ver claro. Llegóse, en fin, a la cama de Oruya. Un brusco rumor de ropas en la cama... y luego vile que salía, escurriéndose, como había entrado... [...] No sé más. Cuando la madre acudió gritando y pidiendo auxilio, yo dormía con un sueño pesado, aletargado. (310-311).

Ontalla dará fin a la información:

“Estrangulada. Pobre Oruya...” (311)

La situación caótica del Imperio a raíz de la reciente guerra

emprendida por Lloque Yupanqui es transmitida al espectador en un reporte cargado de explicaciones de tipo social. (311).

En los cuadros 12° y 13°, concisos informes nos ponen al tanto de las acciones guerreras, del triunfo de Tolpor, de los primeros actos de su gobierno, del crimen cometido por él y de la muerte de los poetas. (312-317).

En el rubro de lo coral, merece específico tratamiento el material ritual, aunque reconociendo que excede el programa de lo típicamente coral. Vallejo muestra una sociedad sumamente entramada en lo ritual. Con ello traza la imagen de un pueblo que vive lo social y la naturaleza a través de una simbología que lo dispone en comunicación con un universo trascendente. Por este procedimiento logra dotar de espiritualidad a los personajes y a la relación de éstos con el medio, así como a la manera en que asumen la vida.

La atmósfera ritual permite crear el tono trágico de la obra, encuadrando la acción como dependiente de un fondo de dimensiones cósmicas, gracia al cual los hechos y los personajes adquieren relieve mítico.

Como instrumento para dar concreción al universo representado, lo ritual efectúa una operación fundamental al intervenir en el diseño de una extensión humana consistente, verosímil y compleja.

Son numerosos los recursos con los que se construye el efecto de lo ritual en LPC. Un módulo frecuente está conformado por la simbología profética y premonitoria adjudicada a visiones, hechos, seres vivos, objetos, fenómenos atmosféricos. En LPC no solamente personajes especializados en prácticas mánticas, en la interpretación y escrutinio de las ocurrencias, sino cualquier individuo pone en juego esta clase de indagación acerca del porvenir en una red de agüeros, adivinaciones, presagios, supersticiones, pronósticos, oráculos, vaticinios, amuletos, etc.

En el cuadro 1°, el tono ominoso se inaugura con el anuncio de Tolpor referente a ciertas aves misteriosas:

El pájaro de una sola ala. ¡Un animalillo delicado, pero, a la vez, feísimo, espantoso! Tenía el cuello enarcado en dirección de mi cabaña, como si me espiara. Un calofrío recorrió mi cuerpo. Ahogué un grito y me volví a mi cama, horrorizado. (285).

Varios trabajadores exclaman ante este sombrío relato:

“Desgracia! ¡Reveses militares! ¡Malas guerras!”.

Es oportuno mencionar aquí la significación simbólica del “ave áptera” (285) y del ave de “una sola ala”, como claves de la necesidad de trascender y liberarse frente a la carencia de libertad.

La ocurrencia de frases rituales, sentenciosas e invocaciones, en un lenguaje muchas veces misterioso, críptico, contribuye a la tonalidad ritual tanto en lo cotidiano como en los momentos especiales de la vida social.

Invocaciones:

“¡Que los dólmenes de oriente nos sean propicios! Que los luceros del sur pasen sobre las tumbas tutelares!” (287).

“Piedrecillas piadosas! ¡Briznas verdes! ¡Grillos tutelares!” (307)

Sentencias:

“En las cinturas de los príncipes caben todos los círculos, menos uno”. (287).

“Más allá de la puerta, está el camino. ¡Más allá de los labios, el aliento! ¡Más allá de las alas, está el vuelo!” (287).

Frases rituales:



“¡Ama Sua! ¡Ama Llulla! ¡Ama Kella! ” (318).

La música, la danza, las canciones individuales o en coro, los recitados y las salmodias, dan otras líneas al plano ritual. De este grupo, cabe distinguir por su frecuencia las intervenciones vocales.

En el cuadro 2º, tenemos una combinación de arias y recitados, con inclusión de invocaciones. Una de las partes recitadas enuncia:

Las lluvias han empezado. Los sacerdotes escrutan en el color de las serpientes nuevas, el incierto porvenir y la mortalidad del año. ¡Viracocha sonría a su raza! ¡Que la tierra produzca el tallo que da sombra y frescura, la semilla que nutre y prolifica, la flor que se abre para los tabernáculos, para las cunas y las tumbas! (286)

El cuadro 4º solicita en acotaciones la ejecución coral de un haylli (canto en celebración triunfal guerrera o agrícola) y un itu (canto de expiación). (288).

El siguiente himno a la sangre se da en el cuadro 6º:

—¡Viracocha, principio de los gérmenes!

—¡Que los maridos engendren ayllus sanos, vigorosos; que las mujeres parán reinos organizados, florecientes!

—¡Viracocha, principio de los testes y los vientres!

—¡Que los vástagos crezcan, respiren, trabajen, piensen, amen, procreen y perezcan!

—¡Viracocha, principio de la cabeza del cuerpo, fin de los pies del alma! (298)

Con un texto en salmodia comienza el cuadro 8º:

Una constante imagen viaja en lo más alto de su

pensamiento: la imagen de la ñusta! ¡Una constante nota juega en sus oídos: la voz de la princesa!... ¡Tolpor avanza entre la multitud, como llevado en alas de esa voz y en los rayos de luz de aquella imagen! ¡Una sombra le sigue: el remordimiento de amar a una princesa, el pecado de amar a una ñusta! (305).

Las ceremonias propician la concentración sistemática de material ritual y coral de diversa índole. En estas ceremonias hay música, canciones, danzas, movimientos metafóricos y rituales, gestos y actos rituales. Intervienen invocaciones, frases sentenciosas, oraciones, recitados; supersticiones, agüeros y consultas premonitorias. La participación de los agentes de la jerarquía social revela el grado de integración del grupo y la fuerza de convocatoria del acontecimiento ritual. En LPC, las celebraciones rituales cumplen una función dramática en cuanto informan al espectador del contexto de cultura en que ocurre la acción, creando un universo intrincado, cuyas reglas marcan la envergadura de transgresión de las normas de conducta en que incurrirá el personaje. Singular consecuencia para el trasfondo ideológico de LPC radica en que las ceremonias rituales involucran las categorías de transformación, renovación, renacimiento.

Una reseña parcial de la fiesta de purificación de la Situa nos la trae el c. 2º (286) Comentarios describiendo la tradición de la Quipuchika, rito de iniciación con el que se celebraba "el ingreso a la pubertad de las mujeres" (298), anteceden la representación del ceremonial que, luego de danzas y desplazamientos presididos por invocaciones, concluye:

¡Es el viento! ¡El signo de la virgen es el viento! (Vuelven de la arboleda las parejas y todos empiezan a bailar, cantando, en torno al dolmen y a Kaura, una danza epitalámica. Se paran. El auqui 7 exclama) ¡Cae la noche! ¡Acechan malas sombras! ¡Danzad, cantad y alejadlas con ruido y movimiento! (Vuelven a bailar y a cantar. Poco a poco, las parejas se dispersan y desaparecen de la escena [...]) (299).

Invocaciones, danzas, libaciones y cantos celebran la primera papa del año:

- Adoremos la papa, el maíz y la batalla!
- Celebrémosla! ¡Es morada con pintas amarillas!
- ¡Contempladla!...
- ¡Dancemos, cada cual con la flor del papal entre los labios!
- Alabemos la mata, rociándola de chicha.
- Cantemos la balada del arado. (311).

En algunos pasajes tienen lugar actos o gestos rituales y movimientos metafóricos en secuencia prefijada, como cuando es necesario alejar el mal:

Agolpadas al umbral de sus viviendas, las mujeres, para ahuyentar el mal, deben echar al viento, como lo hacen para ahuyentar la lluvia, sus cabelleras libres, desgrefñadas. (312)

Otro tanto sucede al convocar a la población en apoyo de los guerreros:

Bebed un trago de los arroyos y arrojad algunas gotas de chicha, dando papiroles al aire, en dirección del frente de batalla. Aquéllos de entre vosotros, que habitéis las campiñas, golpead, al arribar a los sembríos, las matas en flor, dando voces de alerta, apostrofando a los cometas apagados! (313).

Un proceso ritual que es parte esencial de la acción dramática se manifiesta en las mutaciones de los roles sociales de Tolpor. La renovación de máscaras en el héroe posee una dinámica de iniciación, suerte de fórmula de incorporación de categorías chamánicas en ascenso. Por sus particulares características, desarrollaremos este tema en el rubro pertinente a las transformaciones en el protagonista.

El principio de doble motivación, actuante en la épica y en

el drama clásicos, se refiere a la motivación inducida por la divinidad y que complementa la motivación humana personal. Asiste como un recurso artístico, no como elemento religioso. Suele surgir cuando la motivación humana es insuficiente o débil; también se recurre a él para dotar al personaje de dignidad y autoridad. La intervención más adecuada de este recurso artístico se lleva a efecto cuando la motivación del personaje es lo suficientemente poderosa como para equipararse con la motivación divina o como para no ser opacada por ésta. (Hars *A Handbook of Classical Drama* 33).

En LPC el principio artístico de la doble motivación opera en la figura del protagonista, como una fuente inductora diferente a la clásica, pues no se trata de una divinidad motivadora, sino de impulsos inconscientes incontrolables, signados por una fuerza ineludible, fatal. Sino se toma en cuenta este principio, resulta incomprensible la decisión de Tolpor de asesinar a Kaura. Es pertinente aclarar que esta aparente arbitrariedad es propia del personaje dramático en la época en que Vallejo escribía su obra. Esto independientemente de la aplicación del concepto de doble motivación.

Dentro del examen de la estructura dramática es necesario reconocer otra tradición cultural como ingrediente en la composición textual de LPC. Si tomamos el patrón estructural de *Ollantay*, en el cual se integra propiedades dramáticas, épicas y líricas en unidad reveladora de su gran proximidad a la tradición ritual quechua (sin desconocer sus deudas con las convenciones teatrales del Siglo de oro hispano), notaremos que LPC adopta similar modelo de estructura.

ASOCIACIONES CON EL CASO DE EDIPO. André Coyné ha aludido a la imagen de Edipo en comparación con el protagonista de LPC. (*César Vallejo* 311) En efecto, aunque sin ceñirse estrictamente a las obras de Sófocles y con anclajes en el mito, LPC da muestras de interesantes conexiones o reminiscencias vinculadas a la historia de Edipo. Hay coincidencias en la concepción trágica del "hombre como criatura social". (Lida *Introducción al teatro de Sófocles*

139) Las relaciones sociales inciden en la tragedia de Tolpor cuando debe afrontar la necesidad de violar los convencionalismos vigentes.

Como Edipo, Tolpor es un colérico. Ambos son portadores de una culpa. Sus acciones están provistas de una serie de contrastes en los que la ironía participa intensamente: ignorancia-conocimiento; realidad-ilusión; grandeza-miseria. Los dos personajes adquieren una cualidad purificadora al expiar su correspondiente culpa y coinciden en la decisión del sacrificio voluntario, en el descenso a la mendicidad y en las consiguientes purificación, exaltación y apoteosis. De lo que se concluye que en la destrucción de ellos está implícito un renacimiento.

Si en Sófocles, la adhesión "a la profecía y al oráculo es un modo de sentar lo oscuro e irracional de la vida". (Lida *cit.* 172), en LPC la introducción frecuente de pasajes dedicados a vaticinios, premoniciones, adivinaciones, etc., acentúa la conciencia del misterio de la vida. O, mas bien, otorga misterio al ritualismo de la obra, apuntala su sentido ritual. Además, significaría la existencia de un miedo frente a lo adverso del destino.

Edipo "pasa de la acción segura de sí misma a la reflexión que entraña al derrumbe de su acción: dicho de otro modo, pasa de la ceguera al ver. En Sófocles el hacer desemboca en el pensar". (Lida *cit.* 195) Parecido tránsito sigue Tolpor, movilizándose de la acción hacia la contemplación y la mirada interior. En Edipo la ceguera constituye un castigo por su ignorancia; en Tolpor la ceguera es un castigo por su exceso. Pero, en uno y en otro, ceguera equivale a sabiduría, consecuencia irónica de su expiación.

A la manera de Sófocles, la escena de la automutilación en LPC se relata o reporta, no se exhibe; razones estéticas, de pudor y decoro justifican esta decisión.

La apoteosis de Edipo surge como una concesión tardía después de tanto sufrimiento. Tolpor recibirá un don semejante como figura mística benefactora, luego de la decisión final de convertirse en mendicante.



En LPC existen lugares en el texto congruentes con Edipo. Al término del c. 7º, dice Tolpor:

Observándome andar, qué podrás encontrar en mis pasos, que pueda esclarecer ante el amauta, lo que mi madre misma desconoce? ¿Cómo y por qué se quiere, fuesen quienes fueran el ser a quien se quiere y el que quiere? (305).

En tales líneas puede reconocerse la huella del motivo edípico del caminar (*Oidipous*: pie-hinchado). (Lévi-Strauss *Antropología estructural* 193-199; Vernant/Vidal-Naquet *Mito y tragedia en la Grecia antigua* vol. II, 47-81). En la cita percibimos: el andar, los pasos, la interpretación de la marcha como signo existencial. Puede, incluso, notarse asociaciones con la Yocasta madre-mujer.

Acudiendo a la metáfora del caminar, una frase de Sallcupar sintetiza en LPC lo que, a su vez, en la obra de Sófocles conforma análoga dinámica esencial:

¡Lamentable incertidumbre: que, caminando al pasado, se llega al porvenir! (306)

Líneas antes se había afirmado:

Entre los quechuas, padre, los seres y las cosas se conocen de perfil: los vegetales vibrando; las plantas, de pie, inmóviles; los hombres, caminando. (306)

Un recuerdo de la cojera de Edipo se pone de manifiesto cuando Huacopa, acompañante del ciego mendigo Tolpor, aconseja a una mujer:

Al llegar a tu morada, dedica un pensamiento a tus antepasados fallecidos y que el niño ate a los tobillos del mayor de sus parientes, dos soguillas de cabuya. (318)



Se conecta aquí eslabones de la serie edípica mujer-muerte-infancia-familia-pies-dificultad para caminar-duplicidad.

La mítica contextura del amor expuesta por Kaura tiene una riqueza simbólica cuyo arranque está en el concepto de *zarpas* (“pies”): “el amor es una fiera misteriosa, que tiene las zarpas apoyadas sobre cuatro piedras negras...” (287)

El anuncio de los males que acarrearía la presencia pecaminosa de Tolpor involucra el motivo de los pies:

y del lugar manchado por tus *plantas* brotarían malas yerbas [...] y, en los futuros chacus, en vez de las alpacas del Inti, vendrían cóndores negros, portando en sus *garras* el caos, las tinieblas! (298) (subrayamos)

“Piedra cansada”, frase nuclear del texto, lleva a un conglomerado de sentidos encajados negativamente en el *caminar*: dicha piedra no camina, no anda o no quiere hacerlo, etc. Y una descomposición en el término piedra (pie-dra) permite aislar la función oculta de la palabra “pie”.

Al ingresar Tolpor a la habitación oscura de Kaura lo hace “de puntillas y como sonámbulo” (310, en acotación), registrando no solamente el detalle de los pies, sino la torpeza del andar. Kaura recordará la escena: “unos pasos apagados se acercaron de pronto”.(310).

En acotación se describe la huida de Tolpor desde la sonaridad de su marcha: “los pasos de Tolpor y de su madre resuenan, cautelosos, alejándose”.(310)

Posteriormente, Kaura comenta a Tolpor:

“tu voz camina, aléjase, se pierde...” (319)

El “valor metafórico de la cojera” (Vernant / Vidal-Naquet *Mito y tragedia* vol. II, 55) autoriza a entender el caos social del

Imperio en el acto 3° como cojera (desequilibrio) en el gobierno. En similar condición, la ceguera cabría en la extensión semántica de cojera. (Lévi-Strauss *Antropología estructural* 197)

Es factible incluir la mendicidad como cojera social, aunque, dada la extraordinaria cualificación del mendigo en LPC, habría que fijarla como especie excepcional de cojera: el mendigo como cojo eximio.

La ceguera, que en Edipo da lugar a diversas interpretaciones acerca de su significado como castigo y como don, en LPC se expande al tratamiento interpersonal; es conceptualizada como incomunicación, como desconocimiento del otro:

Todos, desconocido, cual más cual menos, somos ciegos. Las cegueras varían; nada más. Y, en fin de cuentas, no hay más ceguera que la de no poder mirar a fondo en el pecho de los otros. [...] “Nos encontramos —decía un viejo amauta—, nos tocamos; luego seguimos, cada cual por su camino, ignorándonos tanto como antes”... (319)

Al igual que Edipo, Tolpor reconoce las circunstancias que lo han llevado al crimen, pero no rehuye la responsabilidad que le corresponde. De ello deriva su conciencia de culpabilidad y la necesidad no solamente individual sino social de castigo:

Tolpor Imaquípac renuncia al trono del Tahuantinsuyo y, como simple siervo, se da a una vida errante, de penitencia voluntaria, por el reino... (317)

La renuncia y el castigo de Tolpor traen, solidariamente con el destino de Edipo, la paz y la felicidad a su mundo:

¡Apenas contados soles hace que llegaste a nuestro ayllu, y tu sombra empieza ya a e extender una gran paz en la comarca. ¡Qué don divino el vuestro, de derramar así, por donde vais, este suave bienestar!

¡Los padres son más hondos; más dúctiles que el oro son los hijos; el hermano, más ancho y palpitante, y el amigo, más firme que los tintes vegetales! Hasta en mi corazón anda ahora más despacio, mansamente... (318)

Hemos examinado la participación de la piedra cansada como entidad enigmática, de distintos significados simbólicos. En este terreno, la asociación con un agente importante en el mito de Edipo como es el de la Esfinge, puede fundarse a partir de la piedra como portadora de sentidos herméticos y causante de la muerte de los pobladores: "la Esfinge, terrible monstruo devorador de hombres". (Rank *El mito del nacimiento del héroe* 29)

En el c. 5º, Tolpor hace una cálida descripción de su antara y expone el valor que posee para él:

Mi antara, hermosas vírgenes, se compone de trece carricillos... [...] Los sujeta y une una doble redecilla de tendones pertenecientes a un gigante colla, muerto por mi padre, como hondero del Inca, en la célebre batalla del Jonday.

[...]

La hago hablar lo que quiero. Cuando toco, va sujeta a mi cuello por un bello trenzado de cabuya. Y cuando no la uso, la guardo en un estuche de piel de rana, embutido de ornamento, datura sanguínea y otras yerbas vilcas, de las que se sirven para frotarse el cuerpo los adivinos aterrados.

[...]

Mi amor, el amor que me nace esta tarde, lo he soñado durante soles, lunas y estaciones, al tañer los carrizos de mi antara... (297)

A esto habría que sumar el breve cuadro 14º, que está dedicado a la pérdida de la antara, instrumento que Tolpor identifica con su propia vida: "era toda mi vida. El único refugio de mi vida". (317) Los citados parlamentos traen a colación la presencia

de otro mito latente en la obra, aunque no tan definidamente expuesto como el de Edipo, que es el de Orfeo. En este asunto interesa resaltar, por su adscripción a Tolpor, los tópicos del poder transformador del artista; de la virtud mágica, purificadora y redentora del arte; del nexo entre amor y música.

**LAS TRANSFORMACIONES EN EL PROTAGONISTA.** La secuencia arquetípica de las "transformaciones del héroe" (Campbell cit. 315 y ss.) adquiere una peculiar cristalización en el desenvolvimiento del personaje protagónico de LPC, quien atraviesa por una gama de mutaciones.

En primer lugar, se da a conocer como albañil descontento del mundo en que vive. Con lo que irradia una connotación de héroe cultural, sobre todo por su mirada crítica de la sociedad incaica. Sin embargo, será un héroe cultural frustrado en sus propósitos, pues no logra cambiar el ambiente social, no obstante haber congregado un cierto bienestar en las zonas por las que transita cuando mendigo. Una segunda fase atañe a su papel como amante. En este rubro la mujer simboliza todo lo que anhela el héroe en lo social y en lo personal. Después de su crimen, persigue la muerte y no la logra: la muerte como otra mujer inalcanzable. Bajo el esquema del exilio y el retorno, nos encontramos ante el proceso que conduce hacia el héroe como guerrero, generando una clase de actividad creadora a través de la secuela de triunfos militares. Como corolario de sus éxitos en el campo de batalla, viene un nuevo cambio al ser investido como inca para, poco después, en trance expiatorio, metamorfosearse en ciego mendicante. Una variante de importancia opera ahora: el héroe es ya una suerte de redentor. Y como Imaquípac (el-que renuncia- a todo) admite el perfil del santo o asceta. Asume una máscara diferente, la más auténtica y la que habrá de guiarlo no hacia la muerte, sino hacia su purificación. Detrás o por encima de todas las transformaciones, existe un rol que permanece constante en Tolpor: su condición de artista. En ningún momento deja de estar en contacto con la música o en pos de ella; hecho que cae en la esfera de la alta jerarquía social y política asignada por Vallejo a lo artístico. Gracias a esta valoración es que Tolpor Inca debe ser apreciado en calidad del artista como héroe político.

Este modelo de transmutaciones, que pertenece al sistema tradicional y ritual del mito del héroe, ha sido utilizado por el autor dotándolo de un significado social en el contexto ideológico de su personal visión del mundo.

Una buena parte de los considerandos de orden social en LPC se fijan en la relatividad de las costumbres y de las normas colectivas; en la capacidad del individuo de asumir cualquier papel dentro de su sociedad. La trayectoria de Tolpor lo hace pasar por todos los niveles de la estructura social. Con ello Vallejo manifiesta la índole histórica de las funciones sociales y su capacidad para transformarse y transformar al individuo:

Por el momento, no nos es dable sino convenir en que los hombres, como las cosas, no valen más que por la función que desempeñan en tal o cual circunstancia de la vida. ¿Qué vale un grano de arena, en sí mismo? Nada. Caído en el ojo de un pintor, puede ser un desastre. ¿Qué vale una gota de agua, en sí misma? Nada. Caída en una chispa, puede evitar un incendio. Volved a ver el grano de arena y la gota de agua fuera de estas circunstancias, ¿y qué vuelven a valer en sí mismos? Nada...Nada...  
(314)

Dentro del universo del mito, la denominada "carrera" del héroe se propone la exaltación del personaje, quien será envuelto en la cinética de las "diversas duplicaciones de sí mismo y de sus padres". (Rank *cit.* 105) Dicha carrera es, igualmente, una forma de dar acceso a una continua supresión de lo que Rank define figurativamente como "las últimas huellas de su origen". (*cit.* 106) Es así que, por acción de una mecánica de descarte, el origen humilde del héroe va desapareciendo" a lo largo de las sucesivas etapas de su evolución". (Rank *cit.* 106).

Aparte de constituir una específica ejecución del concepto de la dualidad —en conformidad con el pensamiento andino— las transformaciones de Tolpor tienen un paradójico sello iniciático:



el personaje alcanza esforzadamente, en el marco de sus posibilidades de existencia, un límite superior que consiste en la singular categoría del desposeído. En apariencia esto resultaría absolutamente contradictorio con el esquema de la sucesiva negación del origen humilde del héroe. Sin embargo, el estado de mendigo en Tolpor no informa un descenso en la trayectoria del héroe, sino el grado más elevado en la adquisición de un rango social. Esto es consecuencia de la glorificación del mendigo labrada por la cosmovisión de Vallejo en LPC.

La secuela de ocupaciones diversificadas posee una semejanza estructural con el modelo mítico-ritual de las pruebas iniciáticas. Por intercesión de este modelo, el sujeto muere y renace ritualmente una y otra vez para superar estados de existencia y adquirir un superior saber o nivel espiritual en proximidad con lo trascendente. (Eliade *Mitos* 235-236)

La ceguera de Tolpor, como acto extremo, tiene características de "mutilación iniciática". (Eliade *cit.* 239) Por su lado, las variaciones de nombre (Tolpor, Tolpor Imaquipac, Inca, Tolpor) patentizan la fórmula ritual del renacer. (Eliade *cit.* 239)

En Tolpor se lleva a cabo un abandono de los lazos con el mundo cotidiano para arribar a una vida libre de sujeciones sociales. (Eliade *cit.* 113) Solamente en este encuadre ritual Tolpor accede a la autonomía y a la libertad que anhelaba.

Es de subrayar, además, que Tolpor persigue la muerte como acontecimiento de liberación, en vez de huir de ella, como es usual en la vía del rito iniciático. (Eliade *cit.* 128-129).

Una particularidad de la evolución del trayecto del héroe establece que "el héroe de ayer se convierte en el tirano de mañana, a menos que se crucifique él mismo hoy". (Campbell 353). En LPC, Tolpor se sacrifica a sí mismo por razones existenciales, pero el efecto práctico consiste en que de esta manera no se convertirá en tirano. Vallejo evita así que el héroe popular varíe su visión del mundo al llegar al poder y se vea obligado a continuar con el



*statu quo*. Por ello es que vemos el comienzo de Tolpor como Inca tratando de establecer insólitas reglas en su gobierno, aunque esta tendencia no habrá de proseguir a causa de su inmediata renuncia. Tácticamente, Vallejo evade la responsabilidad del gobierno en Tolpor, en prevención del inevitable papel negativo que el poder conlleva. En *Colacho hermanos* puede sopesarse la práctica perniciosa del poder. González Vigil opina, respecto a ambas obras, que son “dos historias divergentes del poder en América”. (Vallejo *Obras completas* t. 12, 17) Juzgamos que Vallejo en LPC ejemplariza la capacidad de renuncia; en *Colacho hermanos*, en cambio, ridiculiza la incapacidad de renuncia.

En un artículo periodístico Vallejo examina el surgimiento de una nueva especie de héroe cultural:

Edison ha dicho que cada hombre debería tentar todos los destinos y todas las actividades. [...] Edison querría que un mismo y solo individuo pasase de sastre a poeta, de electricista a diplomático, de pintor a soldado. [...] Según Marx, en la sociedad futura cada hombre deberá ser un politécnico. En la producción socialista, cada trabajador conoce y practica todos los oficios y pasa por todas las funciones y responsabilidades económicas. (“Últimas novedades teatrales de París”, *El Comercio*, 15, junio de 1930. *Desde Europa* 419-420).

Tolpor cubre este prototipo del héroe politécnico al acumular en sí mismo destinos, prácticas, roles sociales.

Vallejo, en un apunte de “Suite et contrepoint”, haciendo uso de categorías teatrales postula, desde un plano moral y social, la adopción de la alteridad como instrumento de comunicación:

Una teoría teatral: para resolver la dificultad de la comprensión humana (toda la desgracia de los hombres viene de que no se comprenden), hacer al individuo que entre en el cuerpo del prójimo, para que

vea lo que es ser el otro, es decir, hacerlo jugar el papel del vecino, en el gran teatro del mundo. Y sólo cuando haya visto lo que es vivir la vida y la naturaleza del prójimo, lo comprenderá, le tolerará y le amará. Más aún, se pondrá en su lugar y se identificará con él, consubstanciándose con su ser y con su destino. ¡ *Ponerse en su lugar!* Esa es la cosa: representarlo en sus placeres y en su dolores.

El teatro, al servicio de la comprensión humana. Un pobre jugando el papel de un rico y así sucesivamente. ("Piezas y escritos sobre teatro" 140)

Regla que, en cierta medida, el autor ha trasladado a su personaje en LPC, como rito de perfección cognoscitiva y espiritual.

EL MENDIGO. La categoría del mendigo, estación en la línea de las metamorfosis del héros, posee su propia constelación de sentidos complejos.

El mendigo ha sido observado en Occidente como figura alegre o cómica, objeto de desprecio y burla. Por la influencia cristiana recibió una consideración más positiva, dados los ideales de pobreza y caridad. (Frenzel *Diccionario de motivos*) Ha sido usual, así mismo, emparentar mendicidad con delincuencia. El mundo contemporáneo, por su parte, juzga al mendigo como víctima de una estructura económica y social; en tal caso, provoca compasión y levanta una denuncia social. (Frenzel *Op. cit.*)

Algunas propiedades del mendigo (Frenzel *cit.*) son especialmente interesantes para nuestro tema: el mendigo aceptado como ser marginal libre de ataduras sociales; si se corresponde con deficiencias físicas o mentales, puede atribuírsele caracteres mágicos o divinos; el dios peregrino disfrazado de mendigo; el mendigo como "piedra de toque" o prueba para los demás; el mendigo en propósito simbólico diversificado. Dentro de la simbología importa, en especial, su conexión moral ejemplar con la "profunda caída de un hombre rico y poderoso". (Frenzel *Op. cit.*)

En lo concerniente al mundo incaico, la noción de mendigo converge con la del minusválido:

en general todos los que no valían por sí, eran los "pobres", en una denominación no correspondiente a nuestro concepto de pobreza. Pobre o *huaccha* significa el que no puede hacer las cosas por sí mismo, que no puede trabajar para ganarse la vida. Para todos ellos trabaja la comunidad. (Valcárcel *Etnohistoria* 190)

Garcilaso registra un episodio que documenta la presencia de los desvalidos, al mismo tiempo que explica un ángulo de su actuación social:

Todo el tiempo que duraba el noviciado, que era de una luna nueva a otra, andaba el príncipe vestido del más pobre y vil hábito que se podía imaginar, hecho de andrajos vilísimos, y con él parecía en público todas las veces que era menester. Afirmaban a esto que le ponían aquel hábito para que adelante, cuando se viese poderoso rey, no menosprecie los pobres, sino que se acordase haber sido uno de ellos y traído su divisa; y por ende fuese amigo de ellos y les diese caridad, para merecer el nombre *Huachacuyac* que a sus reyes daban, que quiere decir amador y bienhechor de pobres. (*Comentarios reales* 6, XXVI, 227).

(En Garcilaso tenemos una de las fuentes de la teoría de la alteridad como medio de comunicación humana en Vallejo.)

En el ámbito del mito y de la leyenda, la figura del mendigo está fusionada con la del viajero extraño en la historia de Con Tici Viracocha, dios fundador que, en ocasiones, es rechazado por los habitantes debido a que éstos no lo reconocen. (Betanzos *Suma y narración* caps. I-II).

La apariencia de pobreza y el peregrinar en Viracocha son compartidos con otras divinidades andinas, según

el aspecto y costumbre común a los dioses de la mitología andina de recorrer pueblos y regiones vestidos de andrajos. (Rostworowski *Estructuras andinas del poder* 36)

Tonapa (Tunupa, Tarapaca, Taapac, Taguapaca, Tuapaca) es también una divinidad indígena peregrina que recibe el repudio y maltrato de los pobladores. (Santacruz Pachacuti *Relación de antigüedades* 283 y ss.; Valcárcel *Etnohistoria* 148; Rostworowski *Estructuras andinas* 24 y ss.)

Paralelamente, la leyenda de Kon Iraya Viracocha o Cuniraya Huiracocha trata de un dios mendigo viajero, burlesco, piojoso y enamorado. (Taylor *Ritos y tradiciones de Huarochirí* 52-53)

Es de notar que lo erótico y lo carnavalesco en Kon Iraya Viracocha implican tanto una fuerza fecundante utópica como una energía de liberación ante restricciones sociales. Divinidad masculina asimilable a los dioses desordenadores, inversores, que propone Rostworowski. (*Estructuras andinas* 37)

La idea del dios mendigo e itinerante tiene una difusión universal. Entre sus implicancias se halla la creencia de que la divinidad mora en todos los hombres y en todas partes. (Campbell *The Hero* 145)

En LPC, el mendigo cumple un objetivo social. Es una personalidad no cotidiana, cuya presencia se da esporádicamente en la comunidad por su carácter viajero

Como símbolo, el mendigo comporta distintos contenidos para el destino de los pobladores del Imperio en LPC. Cuando alguien asegura que es síntoma de mal agüero, unas voces le responden: "¡Al contrario! ¡Mendigo es buen presagio!" (311).

En el universo de LPC, una tipología del mendigo permite distinguir los dones con los que estos seres participan de la vida de los demás hombres:

los viejos traen abundancia; los jóvenes, conquistas, y los adolescentes, una gran natalidad. Los hay ciegos, sordos, penetrados de ideas raras y de pasiones misteriosas. (311)

En cuanto a afinidad con lo divino, podemos detectarla en la próxima descripción:

una vez, vio mi abuelo un mendigo, parado en una peña, al venir la noche. Era de una hermosura extraordinaria, fuerte, alto, en plena juventud; tenía su rostro una expresión de felicidad impresionante. Era rubio y sus ojos profundos de viajero, estaban como perdidos en un sueño [...] Desapareció, de pronto, de la peña. Cuando el abuelo aproximóse, lo vio alejarse entre unas piedras, como si andase en el viento. (311)

Hay que advertir aquí ciertas reminiscencias de los mitos de Viracocha y de Tonapa. De otro lado, en este fragmento se acopla mendigo con viajero, sugiriendo como atributo del personaje su condición de peregrino.

Un nuevo enunciado habla de la articulación entre divinidad y dones para los hombres en el mendigo:

se cuenta que ellos llevan a las comunidades y a los pueblos, una especie de bendición secreta de los dioses. (311)

Entre los efectos positivos de la imagen del mendigo en los pobladores se halla el hacerlos sensibles al sufrimiento ajeno o, por lo menos, sensibles ante la existencia del otro, del extraño:



hay gentes que, una vez que han visto un mendigo, les queda para siempre una perenne gana de llorar. (311)

La contextura de seres excepcionales adjudicada a los mendigos tiene que ver con lo desconocido de sus orígenes y, sobre todo, con la particularidad de ser *dobles* de otros hombres:

los mendigos carecen de parientes, ocultan el lugar donde nacieron y hasta se afirma que no son seres normales como el común de los quechuas, sino que son "dobles" de personas ausentes en trance de morir. "Dobles", "triples" o "céntuplos", ya que, como tú sabes, cuando morimos, el hombre se multiplica en innumerables criaturas, que se esparcen en todas direcciones por el mundo. (311)

La idea del doble establece un principio de identidad entre el mendigo y los otros: el mendigo es uno de los seres en que se multiplica el hombre al morir; el mendigo es un semejante y un *alter ego*. En el folklore, el doble espiritual o material es una imagen de la indestructibilidad. (Campbell *The Hero* 174-176) De acuerdo con esto, en LPC el hombre es indestructible gracias a su doble-mendigo.

La concepción del doble formaba parte de la mentalidad andina prehispánica. En ésta, el dualismo regía la organización social a través de un complejo sistema. (Rostworowski *Estructuras andinas* caps. 4, 5, 6). Hay noticias de que el Inca tenía su huauque o hermano, un doble manifestado en la "representación del dios particular o guardián del Inca (espíritu individual)". (Valcárcel *Etnohistoria* 147) (Sarmiento de Gamboa *Historia* c. 26; Cobo *Historia* lib. XIII, c. IX).

Vallejo desarrolla principios de dualidad en la representación del mendigo como doble o múltiplo, bajo proyecciones ideológicas propias de su pensamiento socialista.



La incidencia del argumento del doble es usual en la poesía y la narrativa de Vallejo. La problemática de la alteridad individual y social es un campo transitado con frecuencia en el pensamiento vallejiano.

Los enlaces con lo sagrado en el mendigo son tocados de modo más explícito en el caso de Tolpor en el c. 15°. La actitud reverencial del pastor Huacopa hacia Tolpor, reproducida en la interlocución breve con una mujer y, con más detenimiento y amplitud, en la participación de Kaura, expresa la actitud religiosa con que se estima al protagonista, sujeto de hierofanía. (318)

Una atmósfera de vaguedad circunda al personaje del mendigo: “nadie sabe lo que buscan o persiguen los mendigos”. (311)

El orden sagrado otorgado al mendigo en LPC tiene entre sus puntos de apoyo el halo de misterio que lo acompaña: “criaturas hay así, buen labrador, personificaciones, dolorosas y sagradas, del misterio del mundo”. (317)

Enigma y divinidad se conjugan en el desconocido Tolpor:

A falta de tu nombre, de tu origen, de tu historia, de la meta que persigues, si tus ojos vieses, tu ser profundo irradiaría por ellos, y tu enigma sería menos triste. ¿Es de este mundo tu ceguera? ¿Es del otro? [...] ¿Qué hay en ti, que no hay en los demás siervos del reino? ¿De qué estás hecho? Tu apariencia es humana y, sin embargo, tienes mucho de un dios disfrazado. (317)

La apariencia de dios disfrazado de mendigo reporta aquí, una vez más, al ya citado dios Tonapa. Viene al caso una exclamación que usa Tolpor al comienzo de la pieza, cuando la caída de la piedra y el rescate de Kaura: “¡Tonapa Camaj!” (288), que significa “Señor destructor y creador”. (320) La frase no solamente anticipa la comparación final con el dios disfrazado de mendigo, sino que establece una simetría con el derrotero dramático de Tolpor

que va desde su comportamiento destructivo y autodestructivo hasta su condición de benefactor de la naturaleza y sus habitantes.

El mendigo, al perfilarse como ser excepcional y superior, hace deseable el pertenecer a su elevada categoría, según confesión ingenua de Huacopa:

¿A un hombre cualquiera, a un ser ordinario como yo, le estaría permitido aspirar a ser mendigo? (317)

La función de piedra de toque en el mendigo se indica en la misma escena: "Te he tocado, queriendo así iniciarme en tu destino. ¿He hecho mal?" (317)

Transformado en mendigo, Tolpor ha traído bienestar a la comunidad, cumpliendo con ello un importante ejercicio social:

¿Apenas contados soles hace que llegaste a nuestro ayllu, y tu sombra empieza ya a extender una gran paz en la comarca! (318)

Y fue el mendigo, el ciego, quien anunció, con su sola presencia en el ayllu, tanta dicha!... (319)

Manifestando su experiencia personal con el mendigo, Kaura reconoce lo que debe al misterioso peregrino:

Un extraño consuelo me dejó aquel mendigo; una huella balsámica en el alma. Siempre veré su espectro doloroso y siempre sentiré, a su recuerdo, un misterioso y triste bienestar... (Apacible, soñadora). Nadie sabrá jamás lo que se esconde en un mendigo... (319)

En tales términos se refuerza el discurso de los beneficios que difunde esta figura en la sociedad.

Por lo expuesto, en LPC se plantea una apoteosis del mendi-

go. Invirtiendo el rol de valores sociales estatuidos, los marginados ocupan la posición de máxima magnitud:

El orden de las cosas, visibles o invisibles —escalinatas de piedra o jerarquía entre los hombres— es orden ascendente: las primeras categorías se hallan abajo, las últimas, arriba. (314)

Esta sublimación consagra a los desposeídos como seres dotados de potencialidades divinas.

Es factible seguir el destino de Tolpor en tanto asunción de una renuncia total: a la realización del amor, al poder, a la luz. Extremo despojamiento que enriquece de facultades sagradas a su persona.

La trascendencia social de los mendigos radica en la posesión de una única virtud: la de la renuncia.

Vallejo, al mitificar a los parias, congrega en su comprensión socialista del mundo reminiscencias de la tradición cristiana y de la religión hindú.

Una apoteosis del marginado como la que se construye en LPC, es típica de una lectura emotiva de la pobreza; frecuente, por lo demás, en el socialismo europeo de alrededor de la guerra civil española.

Es conveniente recordar la inclusión del tema del mendigo en *España, aparta de mí este cáliz*:

“fabulosos mendigos” (I)

“Los mendigos pelean por España,  
mendigando en París, en Roma, en Praga  
y refrendando así, con mano gótica, rogante  
los pies de los Apóstoles, en Londres, en New York, en Méjico.  
Los pordioseros luchan suplicando infernalmente  
a Dios por Santander,

la lid en que ya nadie es derrotado.  
Al sufrimiento antiguo  
danse, encarnízanse en llorar plomo social  
al pie del individuo,  
y atacan a gemidos, los mendigos,  
matando con tan sólo ser mendigos." (IV)  
"Padre polvo, sandalia del paria,  
Dios te salve y jamás te desate,  
padre polvo, sandalia del paria". (XIII)

De otro lado, en el poema juvenil "Estival" (publicado en la revista trujillana *Cultura Infantil*, en junio de 1916), Vallejo parece aludir, al pintar un "indigente", a las divinidades andinas Tonapa, Ticci Viracocha o Pariacaca, conforme sostiene González Vigil (edición crítica de *Obra poética* 25):

### *Estival*

En una roja tarde de verano  
cruzó como una sombra penitente,  
el calmoso perfil de un indigente  
alargando doquier la débil mano.

Rumorosa de júbilo la gente  
veía con desdén al pobre anciano,  
era un parque de fiesta, donde en vano  
suplicaba el ayuno amargamente!

Luego, desengañada, paso a paso  
la trémula visión de la pobreza  
perdióse entre las sombras del ocaso.

En la mugrosa túnica que huía  
el sol en un milagro de grandeza  
lloraba una radiante pedrería...!

El final del poema brinda una imagen vinculable al ámbito de la apoteosis del mendigo.

LO SOCIAL. La concurrencia de anacronismos conceptuales en el discurso ideológico de los personajes se distingue nítidamente en la materia social de LPC. Desde un punto de vista técnico, este fenómeno podría ser juzgado como un defecto.

Sin embargo, ha de considerarse que los anacronismos son frecuentes en el teatro de tema histórico. Inclusive, puede afirmarse que su intervención en dicha temática es inevitable. Obviamente, la carga de componentes anacrónicos es mayor en el teatro histórico que postula una tesis política o social. El objetivo didáctico convierte en tribuna al teatro y, por consiguiente, se requiere apelar directamente al contorno del auditorio.

Desde el siglo XVIII y, en especial, con el advenimiento del romanticismo y su proclividad a verbalizarlo todo, las figuras del teatro histórico difunden locuazmente ideas inconcebibles en el tiempo dramáticamente representado, aunque plenamente vigentes en el mundo del autor y de sus contemporáneos espectadores. Las reglas del juego teatral permiten estas licencias que, imprudentemente manejadas, generan inaceptables inverosimilitudes escénicas, justificados rechazos en la platea o merecidísimas risotadas entre los más perspicaces.

Si bien el discurso social en LPC demuestra cierta solidaridad con la teoría marxista, Vallejo logra nutrir su crítica del Incanato con una singular sensibilidad por el padecimiento de la masa indígena:

Las cinturas de los reyes van fajadas con los ríos  
de llanto de sus pueblos. (287)

La problemática del grupo aporta en LPC los límites que se imponen a la relación de la pareja. Al existir una dependencia del territorio amoroso respecto al comunal, las disquisiciones anexas al primero suelen ir entrelazadas con el segundo, como puede verse en la explicación que efectuamos relativa al tema del amor en otro apartado de esta exposición. Frases como “distancia social”, “fatal desigualdad” (316), por ejemplo, indican la moderna con-

ciencia que se tiene en el escenario acerca de la jerarquización en clases como obstáculo para los amantes.

En lo pertinente al tratamiento exclusivo de aspectos sociales, percibimos diferentes ocurrencias.

La crisis política del Imperio, derivación de la fracasada guerra contra los Kobras, es analizada con un lenguaje un tanto panfletario y más acorde con la época de Vallejo en opiniones y terminología:

¡Quién nos lo habría dicho! ¡Destronado Lloque Yupanqui, desposeída y arrojada la nobleza, entronizada la anarquía en el Imperio!... Unas cuantas lunas han bastado para tamaño terremoto social. Sin duda, en la fruta moraba ya el gusano; los primeros fracasos de la expedición contra los kobras —expedición absurda, improvisada y emprendida contra la voluntad del pueblo— ha hecho el resto. Las intrigas de la corte, las excentricidades y caprichos personales del Inca, prepararon el desastre que la descomposición latente del ejército las rivalidades de sus jefes, no han hecho más que precipitar... (311)

Este discurso es aún más llamativo por estar a cargo de una ñusta.

Cuestionando el ascendiente divino de los Incas, dos campesinos comentan con moderna agudeza:

Serán todos ellos dioses o hijos de Viracocha! ¿Y si vuelve Lloque Yupanqui al trono, como dicen que volverá, de nuevo será dios o hijo de Viracocha? ¿En qué quedamos! (312)

La conclusión del otro campesino es sorprendente, dado el contexto indígena propuesto por la obra:

Los designios del Inti son impenetrables. Todos



somos sus hijos y, en cierto modo, todos somos dioses. (312)

El cuadro XII conduce una síntesis de las tesis propuestas por el autor en lo tocante a la dialéctica social. Antecedentes de ascensos extraordinarios en la escala del Imperio son rememorados por un miembro del consejo de ancianos:

No es la primera vez que un oscuro hombre del pueblo, un simple siervo —sin instrucción que recibe el noble, es verdad, pero dotado de cualidades naturales excepcionales— destaca su figura y se eleva a la gloria, al servicio del Imperio. La historia nos ofrece frecuentes ejemplos de este género: ora será un gañán, un pastor, un cantero, un centinela... (314)

Acreditando su amplio recuento histórico, el mismo personaje declara sentenciosamente que el valor de las personas depende de su papel social; de lo que se concluye, por tanto, que no es el origen lo que determina la calidad del individuo:

no nos es dable sino convenir en que los hombres, como las cosas, no valen más que por función que desempeñan en tal o cual circunstancia de la vida. (314)

Una sustantiva porción de los considerandos sociales discurre por el sector de la relatividad de normas y costumbres y la capacidad de la persona de sustentar cualquier puesto en la vida de su pueblo. El Extranjero, *alter ego* acompañante de Tolpor, representa la voz coral de una otredad; es quien relativiza y cuestiona códigos de conducta humana. Paralelamente, la trayectoria de Tolpor lo hace transitar por todos los niveles de la organización comunitaria. Estos procedimientos permiten precisar la índole histórica de las coacciones sociales y de las funciones colectivas, sugiriendo la disponibilidad de ambas para ser transmutadas.

El sistema de las metamorfosis abarca a dioses y hombres por igual:

los dioses del Tahuantinsuyo son proteicos, a imagen de los hombres y sus leyes, proteicas igualmente: hoy castigan lo que ayer recompensaban, y una misma conducta tiene, a los ojos del Inti, valor indiferente, hasta contrario, según los meridianos... (315)

La relatividad en el criterio de los dioses para evaluar la conducta humana se refleja en la variedad de las normas "según los meridianos". Hay en estas líneas, en la imagen de los dioses como semejantes a los hombres, un caso más de inversión concentrado en una frase de raigambre tradicional que imagina a los hombres como semejantes a los dioses.

También contradiciendo criterios usuales, un quechua había aseverado la inversión del orden cósmico y humano en una escala de valores universales: "las primeras categorías se hallan abajo, las últimas, arriba." (314) A lo que se le responde, dilucidando conceptos:

¿Queréis afirmar con ello que en el orden social, el pueblo está por encima del Inca, de la nobleza y del clero!? (314)

Es así como, tomando por sustento el modelo de Tolpor en el poder, se propone una transposición de las pautas jerárquicas de la población.

El asunto cardinal en LPC del traslado del mendigo al más alto rango constituye una consecuencia y una ilustración de esta concepción del mundo.

El día en que Tolpor se encarga de regir el Imperio convoca inusitadamente a sabios, artistas y sacerdotes, postergando a otros dignatarios:

Tengo para mí que una tal conferencia del Inca con los sabios, artistas y sacerdotes, el día de su coronación, no tiene precedentes en el Imperio. Es una iniciativa cuyos resultados para la organización del nuevo régimen, serán incalculables. (315)

Estamos ante un reconocimiento del alcance político de los intelectuales. Por actos novedosos como éste, Tolpor es mirado como un “Emperador revolucionario”. (315)

El peso concedido por Vallejo a la incorporación de los intelectuales en el gobierno de una nación se corrobora en el artículo de febrero de 1937 “Las grandes lecciones culturales de la guerra española”:

Hoy más que nunca, la mecánica social fundada en el triunfo de la técnica industrial, funciona completamente de espaldas al consenso del espíritu, personificado por el artista, el escritor o el sabio. (*Desde Europa* 441)

De la tríada “sabios, artistas y sacerdotes” de LPC, Vallejo sustituye en su artículo ‘escritor’ por ‘sacerdote’, actualizando así sus conceptos.

El autor insiste en el tema poniendo el hecho de la muerte de los poetas como inmediato resorte motivador para la renuncia de Tolpor al gobierno del incanato. Un chasqui anuncia: “Padre Resplandeciente, los aedas han muerto...” (317) Este desmesurado acontecimiento es rápidamente simbolizado por mediación de la imagen de los mirlos enlutados y silenciosos. Las acotaciones que delimitan la reacción del Inca anotan “petrificado” y “el Inca permanece como fulminado, inmóvil, en el centro de la sala, pálido, temblando”. (317) La noticia que ha producido tal conmoción en Tolpor lo decidirá a ejecutar sus planes de renuncia ante la ausencia de la persona amada. Los arabicus, único consuelo que poseía en su soledad imperial, ya no pueden servirle de refugio y él se retira.

Vallejo adjudica generosamente una apreciable categoría al poeta en este sector de su obra.

El tema del artista asistiendo al gobernante ha sido puesto en un texto antecedente (o paralelo) de LPC como el de *Hacia el reino de los Sciris*. En esta novela inconclusa, Runto Caska es un músico de la mayor influencia en las determinaciones del Inca Túpac Yupanqui, gracias a su excelencia artística: "El Consejo de los ancianos vióse a menudo sustituido en sus funciones consultivas por Runto Caska". (*Novelas y cuentos completos* 149)

El propio Tolpor, que se caracteriza en LPC como músico desde el comienzo hasta el cierre de su historia, configura cuando Inca un momento privilegiado de afinidad e identificación entre arte y poder.

EL TEMA DEL AMOR. Estableciendo una comparación con *Ollantay*, obra en la que el amor entre individuos de diferente posición social triunfa gracias a la constancia de la pareja, vemos que en LPC no hay victoria final en el desarrollo de la cuestión amorosa. Las distancias sociales imposibilitan la realización del amor. Vallejo hace intervenir sus conceptos ideológicos para denunciar que la dicha personal es bloqueada por la división en clases.

Las raíces míticas del amor y su proximidad con el misterio, delimitadas por Kaura, establecen uno de los soportes de la doctrina de la pasión en LPC:

El amor es una fiera misteriosa, que tiene las zarpas apoyadas sobre cuatro piedras negras: la piedra de la cuna, la piedra breve, asustadiza de la boca, la gran piedra del pecho y la piedra alargada de la tumba. (287)

Kaura imagina el amor como totalidad vital. Alegóricamente, su definición compendia la acción de la obra e irradia significaciones: la piedra de la cuna, remite a la oriundez social de los amantes y a fecundación-generación; la de la boca, a la difícil

expresión del amor, a lo inestable y tenue de la comunicación; la del pecho, a la pasión, la fuerza, la lucha; la piedra de la tumba, a la muerte, vecina del amor, pero también a la relación sexual y al claustro materno, según antigua y moderna simbología.

Si bien la intelección del amor en LPC tiene una amplitud universal, queda puntualizado que su origen es humano:

El amor, desconocidas, no viene de planta ni de animal. El amor —todo el amor y todos los amores de las plantas, animales, piedras y astros— todo el amor del mundo, nace del pecho humano. (297)

Y es en el plano humano que Runto Kaska elabora con inquietud una hermosa sintomatología de lo erótico en la ñusta:

¡Tus ojos son más ojos! ¡Tu boca es más boca! [...]  
¡En tu frente está posada otra frente! [...] ¡Al pie de tu garganta, yace echado un camino cuyos extremos se pierden, a izquierda y a derecha, en tus cabellos! [...] ¡Aliento hay en tu aliento! ¡Aliento hay en tus senos! ¡Aliento en tu regazo! ¡Aliento en tus axilas! [...] ¿Tus manos se desgajan de tu voz, dedo por dedo, y donde vas? ¡Kaura, que tu cintura esboza dos cinturas! (299)

En cambio, transferida a los ojos obsesivos de Tolpor, Kaura se hace visión de canto ingenuo y persona de ritual:

¡Hermosa ñusta!... ¡Pon tu rostro, una vez más, ante mis ojos! ¡Te contemplo! ¡Tú te vuelves... Lagunillas son las huellas ardientes de tus pasos; es húmedo tu olor; tus movimientos, uno a uno se encadenan, como perlas de aguacero; mojado está el rescoldo de tu fuego! ... ¡Tinkuy! ¡Tinkuy! ¡Confluencia! ¡Acoplamiento! ¡Nupcias! ¡Agua! ¡Fuego! ¡Fuego y agua, confundidos! (307)

La relatividad de las convenciones en lo perteneciente al amor es denunciada deslindando el principio de libertad amorosa vigente en multiplicidad de situaciones humanas y divinas, así como en la naturaleza:

No oculto mi sorpresa de ver que entre vosotros es crimen y pecado en un hombre del ayllu, amar a una ñusta, coya o sipacoya. Entre los shiras, no: el mismo Rayo ha dormido, una vez, con una virgen de la gleba, y los humildes alfareros fecundan a las hijas de los grandes sacerdotes. [...] Hasta el viejo Viracocha, entre nosotros, enciende vidas incontables en la carne glacial de lagartijas, y de iguanas. No os digo nada de su ardor ante las mozas sin estirpe ni linaje. (Extranjero; 305)

El amor posee una naturaleza inescrutable:

¿Cómo y por qué se quiere, fuesen quienes fueran el ser a quien se quiere y el que quiere?" (Tolpor; 305)

Sallcupar notifica la vigencia de reglas que guían la relación amorosa en el mundo quechua:

en la escala de nuestra jerarquía social, como en la escala del organismo humano, hay el pie y la mano, el ayllu y la nobleza; lo que, trasladado al dominio del amor, significa que hay la vecindad y unión del hombre del ayllu con la mujer del ayllu, al ras del suelo, y, arriba, la vecindad y unión del príncipe y la ñusta, del aquí y de la colla... (306)

El mismo personaje hace una suma de la aptitud del amor para abarcar todo el universo:

el amor, ¡qué inmensidad! En todo está el amor. Es como el oro. Todo en el mundo es oro: el



Koricancha es de oro, el palacio del Inca es de oro, el baño de la ñusta es de oro, el banco del sabio es de oro, la flecha del soldado es de oro y la cabaña del gañán también es de oro puro, buen anciano. ¡Todo en el mundo es de oro, y todo en la existencia es amor! [...] ¡También el odio es amor! (315)

Son múltiples las rutas de enlace entre el hombre, el cosmos y los otros hombres. La principal vía es la del amor, por cuya mediación todo establece correspondencia con todo. Esta parece ser la ley fundamental del universo en esta pieza dramática. El amor explica la existencia del odio; el bien y el mal; la paz y la guerra; la justicia o su ausencia; la vida y la muerte; la abundancia en la naturaleza o el hambre. La veta platónica de este sistema del amor hace ineludible el paralelo con el Inca Garcilaso, aunque en sentido contradictorio. Para Garcilaso, la armonía por el amor era la virtud del Tahuantinsuyo; para Vallejo, el Imperio carecía de esta virtud, negaba una ley universal.

Tolpor imperante expone de qué modo las leyes sociales han afectado su inclinación hacia Kaura:

la víspera de mi partida en la expedición contra los kobras [...] una noche, yo, el albañil oscuro que era entonces, maté con mis propias manos, a la virgen que amaba, una princesa quien, según la ley, el que yo la amase era, a la vez, un crimen y un pecado. [...] ¡Vivo está en mi pecho el amor a mi princesa, y más vivo el dolor de su muerte! ... ¡Si ella viviera, padre! ¡Si la viera hoy a mi lado, en esta sala, en el palacio que no tuve, borrada la distancia social que nos separaba! ... ¡Borrada la fatal desigualdad, causa de mi desesperación y de mi crimen! ... (Llora) ¿De qué me sirve ser Emperador, si ella no existe ¿A qué la mascaipacha, sin sus sienes! ... (Arroja violentamente el wacollo y

la mascaipacha) ¿Y este cetro... para qué he de quererlo, sin sus manos? (316)

Nótese las frases “distancia social” y “fatal desigualdad”, más adecuadas a una ideología de otra época. Agréguese el exceso de explicación acerca de sus motivaciones en: “causa de mi desesperación y de mi crimen”.

Una comparación con su proyecto dramático “Dressing-room” (“Piezas y escritos sobre teatro” 132 y ss.), que pone a Charlot en pugna con Chaplin, resulta esclarecedora en cuanto al tema de la frustración amorosa por dictados ajenos al amor y a la pareja. En lo de Charlot, se denuncia razones económicas. En LPC, las causantes son las normas sociales rígidas y opresoras. En los dos textos, el individuo, limitado por su ubicación en la sociedad, no puede obtener la felicidad personal.

En las notas esquemáticas para “Dressing-room”, Vallejo es muy nítido en la determinación de la ingerencia del dinero en el ámbito amoroso:

El hilo central es la sed de dicha que posee a Charlot, dicha que no es posible sin el amor, y éste, sin el dinero. (*Cit.* 134)

Al concordar la temporalidad con el amor, el personaje muestra sabiduría acerca de las transformaciones que el paso del tiempo imprime en el ser humano:

Pero así fueses ella, el alma de ella y me ignorases: tu piedad por mi fantasma, tu naciente pasión por el que soy ahora, las rehuso. Yo querría que ella amase al que la amaba, al que veía, al otro... al otro... (319)

Tolpor da cuenta, de esta forma, de su percepción histórica de la existencia. Se ha transformado y ha dejado de ser el que

amaba al principio a Kaura. Rechaza el afecto de ella por el ser que *es* ahora.

CONCLUSIÓN. En suma, la perspectiva trágica que ensambla el tema del amor individual con el tema de su dependencia social, se sustenta en la condicionalidad histórica de las uniones interpersonales. Lo relativo del hecho histórico y su esencial capacidad de transformación, permiten vislumbrar como factible la constitución de códigos sociales en los que las inclinaciones afectivas alcancen límites de auténtica libertad y espontaneidad.

Lo trágico en LPC se aplica a la condición humana y a los intentos del individuo por alcanzar la felicidad en el instante que se la requiere y de la manera que se la desea, sin concesiones.

El personaje de Tolpor podría ser tomado como un individualista, perturbado solamente por su pasión amorosa. La crítica social que practica se basaría únicamente en la frustración de esta pasión. Da la impresión, sin embargo, de que Vallejo hubiera absolutizado el sentimiento como fundamento de la organización social. Lo que coincidiría con su poética de "pasión, de humanidad, de inspiración vital". ("Últimas novedades teatrales de París", *El Comercio*, 15 de junio de 1930; *Desde Europa* 420) En *Rusia ante el segundo plan quinquenal* hablaba de "la existencia de esa materia prima de la historia, que es, a la vez, la razón de ser de toda rebeldía y de toda lucha social: el amor". (p. 99)

## BIBLIOGRAFIA

ACOSTA, José de

- [1550] 1954 *Historia natural y moral de las Indias*. En *Obras del P. José de Acosta*. Ed. del P. Francisco Mateos. Madrid: BAE 73. 1-247.

ARISTOTELES

- 1974 *Poética*. Ed. de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.

BETANZOS, Juan de

- [1551] 1968 *Suma y narración de los incas*. En *Crónicas peruanas de interés indígena*. Ed. de Francisco Esteve Barba. Madrid: BAE 209. 1-56.

CAMPBELL, Joseph

- 1973 *The hero with a thousand faces*. Princeton: Princeton University Press.

COBO, Bernabé

- [1653] 1956 *Historia del nuevo mundo*. En *Obras del P. Bernabé Cobo*. Ed. del P. Francisco Mateos. Madrid: BAE 91-92. I y II, 7-275.

COYNE, André

- 1968 *César Vallejo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

DORRA, Raúl

- 1989 *Hablar de literatura*. México: FCE.

ELIADE, Mircea

- 1961 *Mitos, sueños y misterios*. Buenos Aires: Fabril.

1974 *Tratado de historia de las religiones*. Madrid: Cristiandad, 2 vols.

FRENZEL, Elizabeth.

1980 *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca

[1609] 1960 *Comentarios reales de los incas*. En *Obras completas del Inca Garcilaso de la Vega*. Ed. de Carmelo Sáenz de Santa María. Madrid: BAE 132-135, T. 133.

1991 *Comentarios reales de los incas*. Edición, índice analítico y glosario de Carlos Aranibar. Lima: FCE. 2 vols.

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe

[1613] 1944 *El primer nueva coronica y buen gobierno*. Ed. de Arthur Posnansky. La Paz: Instituto "Tihuanacu".

HARS, Philip

1948 *A handbook of classical drama*. Stanford: Stanford University Press.

LEVI-STRAUSS, Claude

1970 *Antropología estructural*. La Habana: Instituto del Libro.

LIDA, María Rosa

1971 *Introducción al teatro de Sófocles*. Buenos Aires: Paidós.

MEJIA BACA, Juan

1975 Ed. *Cartas. 114 cartas de César Vallejo a Pablo Abril de Vivero*. Lima: Juan Mejía Baca.

OTTO, Rodolfo

1925 *Lo santo*. Madrid: Revista de Occidente.

PODESTA, Guido

1985 *César Vallejo: su estética teatral*. Valencia: Soler.

RANK, Otto

1981 *El mito del nacimiento del héroe*. Barcelona: Paidós.

ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSECO, María

1986 *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política*. Lima: IEP.

1988 *Historia del Tahuantinsuyu*. Lima: IEP.

SANTACRUZ PACHACUTI, Joan

[1613] 1968 *Relación de antigüedades deste reyno del Perú*. En *Crónicas peruanas de interés indígena*. Ed. de Francisco Esteve Barba. Madrid: BAE 209. 279-319.

SARMIENTO DE GAMBOA, Pedro

[1572] 1943 *Historia de los incas*. Buenos Aires: Emecé.

SOFOCLES

1981 *Tragedias*. Madrid: Gredos.

SOLORZANO, Carlos

1964 *El teatro latinoamericano en el siglo XX*. México: Pormaca.

TAYLOR, Gerald

1987 *Ritos y tradiciones de Huarochirí. Manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII*. Lima: IEP-Instituto Francés de Estudios Andinos.

VALCARCEL, Luis E.

1959 *Etnohistoria del Perú antiguo*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.



VALDELOMAR, Abraham

1988 *Obras*. Lima: Edubanco, 1988. 2 vols.

VALLEJO, César

1951 *La piedra cansada. Trilce* 1. Lima: 1-2.

1969 *Visión del Perú* 4 Lima: 283-321. (Traducción del glosario de Teodoro Meneses). (*Citamos por esta edición*).

1979 *Teatro completo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 2 vols. II, 145-217.

1965 *Rusia ante el segundo plan quinquenal*. Lima: Labor.

1967 *Novelas y cuentos completos*. Lima: Moncloa.

1974 *Obra poética completa*. Lima: Mosca azul.

1979 *Teatro completo*. Lima: Pontificia Universidad Católica, 2 vols.

1982 "Piezas y escritos sobre teatro". *Revista Peruana de Cultura* Segunda Epoca 1 Lima: 107-161 (Nota preliminar y traducción de Carlos Garayar).

1987 *Desde Europa. Crónicas y artículos* (1923-1938). Recopilación, prólogo, notas y documentación por Jorge Puccinelli. Lima: Fuente de Cultura Peruana.

1991 *Obra poética* (tomo I de *Obras completas*) Edición crítica de Ricardo González Vigil. Lima: Banco de Crédito del Perú.

1992 *Obras completas*. Edición y prólogos de Ricardo González Vigil. Lima: Editora Perú, 14 vols.

VALLEJO, Georgette de

1974 "Apuntes biográficos sobre César Vallejo". En Vallejo, César. *Obra poética completa*. Lima: Mosca Azul, 351-457.

VERNANT, Jean-Pierre / VIDAL-NAQUET, Pierre

1989 *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*. II. Madrid: Taurus.



## VII

### CLAUSURA



## DISCURSO DE CLAUSURA

Emilio Adolfo Westphalen

Por circunstancias ajenas a libre iniciativa o determinación — hablo hoy ante vosotros. No será difícil que aceptéis esta declaración liminar si señalo que he llegado a un tramo de la vida en que las energías nos son escatimadas — el ánimo se vuelve displicente y apático — falta (sobre todo) entusiasmo para cualquier empresa que demande esfuerzo prolongado y atención constante. No podía — empero — desoír el honroso requerimiento que me hizo llegar — hace un tiempo — el Señor Rector de la Universidad de Salamanca — con intercesión del Señor Embajador de España en el Perú. Deseaba el Dr. Julio Feroso encargarme este discurso en la clausura del coloquio internacional sobre Vallejo organizado por su Universidad conjuntamente con la Pontificia de Lima.

El año pasado fui objeto de un trato tan especial durante la “Semana de Poesía Latinoamericana” — llevada a cabo por la Universidad salmantina — se me dieron pruebas tan encarecidas de comprensión aprecio simpatía y generosidad — que hubiera sido desconsideración e ingratitud graves no tratar de sobreponerme a deficiencias depresiones y temores a fin de satisfacer — en la medida de mis posibilidades — la afable y honorífica propuesta. Confiamos en que tan benévola disposición a mi respecto haya influido favorablemente en la preparación del breve texto que les propondré y que no habrá peligro de ser incriminado en caso de no colmarse expectativas hasta cierto punto mal fundadas.

————— O —————

Vosotros sabéis que no soy crítico ni profesor de literatura — tampoco he dedicado estudios especiales a la obra de Vallejo.

No podréis esperar de mí — por tanto — sino las impresiones y reacciones espontáneas de un lector asiduo (bueno — tal vez algo más) — digamos de un devoto fanático de la Poesía — que se reconoce igualmente como practicante vergonzoso y a tiempo parcial (o medido) de Ella.

En calidad de tal — mi relación con la obra poética de Vallejo es muy antigua. Tuve la suerte que entre mis jóvenes amigos circulara — a fines de los años veinte — un ejemplar de *Trilce*. Imaginaréis que se trató de encuentro memorable — que aún vibre en mí el recuerdo (tenue y lejano pero vívido) de la sorpresa ante una voz que parecía surgir de lo más profundo del ser — de las entrañas de la misma tierra — del caos originario. Los poemas venían todavía con la ganga — el mineral precioso conservaba restos de escorias — los cuerpos palpitantes se cubrían aun con rezagos de placenta materna.

Podéis objetar que en la barahúnda de recuerdos y olvidos que constituye nuestra vida — no es concebible retener ni fiel ni aproximadamente las repercusiones de un impacto por más profundas que fueran las resonancias íntimas — considerando que tuvo lugar en un pasado no verificable y menos reconstituible. Admito — yo también — que probablemente toda el agua del tiempo corrida desde entonces — o se llevó consigo cualquier traza de la vivencia — o la camufló bajo falsas reminiscencias — o (en el mejor de los casos) confirió caracteres míticos al suceso — despojándolo de contingencias históricas y situándolo más en el dominio de lo imaginario que de lo real.

Un azar — sin embargo — me permite aducir que — si no exactamente — el cuadro diseñado de la experiencia lontana — alguna semejanza tenía con lo sucedido. Conservo una breve nota mía aparecida en revista de la época (en el N° 4 de *Front de La Haya* — fechado en junio de 1931). Me ocupé sumariamente allí del estado de las artes en nuestro país y naturalmente — ya entonces — luego de rendir homenaje a nuestro excelso Eguren — me refiero al otro mentor del pequeño grupo de poetas noveles que — o habían ya publicado obras consagratorias (consideradas en la actualidad



clásicos de nuestra literatura) (me refiero a Carlos Oquendo de Amat y a Martín Adán) o hacían presentir la calidad de las obras venideras.

Ese otro mentor — puesto al lado y casi a la altura del autor de *Simbólicas* — era César Vallejo — de quien escribí: “su voz es ruda y bárbara — es la voz propia del hombre que — divorciado de toda tradición aparente — halla en sí mismo el caos inexpressado de un mundo poético y así — en el caos —habla y grita”.

Sospecho que el empleo (repetido) de este vocablo “caos” fue sugerido por la lectura reciente de *Trilce* — uno de cuyos poemas (de amarga ironía) gira a su redor — aunque utilizando en plural — desmesura de la cual sólo a Vallejo creemos capaz. Sí — Vallejo habla de “todos los caos” que “mi aquella lavandera del alma” “sí puede — ¡COMO NO VA A PODER! — azular y planchar”. (Poema VI del libro.)

“Azular y planchar” — no el caos sino “todos los caos” (¿interpretaremos — forzando el sentido — que hay un “caos” en cada uno de nosotros?) Siguiendo la práctica vallejana podríamos decir — no “la Nada” (como si no bastara) sino “todas las Nadas”.

¿Ampliamos efectivamente el concepto o se trata simplemente de una redundancia retórica o poética? Me asusto de haber osado plantear — contagiado del exceso “vallejiano” — un peliagudo dilema gramatical y — quizás — también metafísico.

Dejémoslo a la deriva a merced de espíritus más especulativos y audaces que el mío.

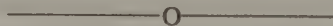
En todo caso — será lícito atribuir rasgos programáticos a ese “azular y planchar todos los caos” — ver inclusive un manifiesto de propósitos — la reducción y domesticación de los caos singulares que sería cada poema.

En términos generales — ¿no es esto lo que puso en práctica Vallejo — luego de *Trilce* — en los *Poemas en prosa* y en los lla-

mados *Poemas humanos* — es decir — una elaboración — una reelaboración — un pulimento paciente — durante años — de esos poemas? Será pertinente señalar acá que el paso de *Los heraldos negros* a *Trilce* significó un salto de calidad — una mutación de especie poética — algo más considerable que un simple cambio de piel y un desprenderse de desechos inservibles. La transición de *Trilce* a los poemas subsiguientes muestra la tendencia inversa: limpiar el poema de cualquier rastro que haga pensar en oscuridades no controladas por las convicciones y prejuicios del autor y no utilizables en la exaltación egolátrica — obsesiva en Vallejo no sólo en sus años de aclimatación parisina — sino en todos sus períodos literarios.

Reconozco que las perspectivas no son tan simples — Vallejo no abandonó nunca su proclividad por los *ex abruptos* — las paradojas — las tensiones y conflictos emotivos — la afición al capricho y la desmesura. Mas en lo más profundo una cuerda — que antes se hacía sentir con insistencia — ha saltado. Los ecos tenebrosos de *Trilce* han enmudecido y con ellos han desaparecido los términos estrafalarios y las distorsiones sintáxicas.

De lo anterior se desprende con evidencia que mi preferencia — entre las maneras vallejianas diversas — se inclina por *Trilce* aunque sin la exaltación que tuvo en mi juventud.



Ya que hemos alcanzado — sin proponérselo — el terreno de las especulaciones arriesgadas — se me ocurre proponer una íntimamente asociada — a mi entender — con teorías tendientes a esclarecer la función poética.

En los últimos tiempos han aparecido y se han multiplicado las sicologías que estudian el hontanar recóndito donde se originan los sueños y de donde brotarían igualmente las artes y los mitos — las religiones y sus rituales — todas actividades implicadas en la utilización simbólica de lenguajes diversos. El asunto es demasiado dilatado y complejo para que me permita otra cosa en esta disertación que mencionar (en aparte) correspondencias y paralelismos.

No ha dejado nunca de intrigarme — al dar vueltas al tema — que no se haya recalcado adecuadamente la capacidad creativa constante de los sueños. El sueño raras veces es reflejo de experiencias vividas (recordables) — sino más bien una renovación y alteración completa y constante de situaciones y ambientes en los que no es frecuente encontrar elementos compartidos con el mundo de la vigilia. En sueños todo adquiere otra dimensión — otro ritmo y otra trascendencia. Sin embargo — lo más desconcertante no es tanto tratar de situar la pantalla sobre la cual se proyectan las imágenes oníricas — cuanto “dar figura y presencia” al demiurgo que — para goce y angustia exclusivos suyos — se inventa estas versiones múltiples (casi siempre mejoradas — exaltadas — subyugantes) — estos escenarios más amplios variados y dramáticos que todo lo proponible por nuestras paupérrimas y ridículas imaginaciones diurnas. En el crisol de los sueños se amalgaman todos los materiales (burdos o preciosos) que constituyen el magma de nuestros deseos y nuestro espantos — de nuestras diosas y nuestros demonios — de nuestros paraísos y sus infiernos concomitantes.

En otra oportunidad he señalado la ineptitud de las palabras para revivir y transmitir la experiencia onírica. Me he preguntado — más de una vez — cuales serían las vivencias — las realidades — que las palabras son capaces de presentarnos y hacérselas sentir exacta y verazmente — sin equívoco alguno. Y he debido admitir excepciones a esas insuficiencias — reconocer la existencia indudable de insólitos objetos hechos exclusivamente de palabras y que nos sorprenden con sus ráfagas cálidas de misterio entrañable y reconocible. En ellos — la música la imagen la fantasía el olvido la nostalgia — lo cierto y lo vago — todo mezclado entreverado agitado — se vuelve ser vivo y actuante — logrado en él esa “harmonía de desharmonías” — de la admirable definición de Eguren.

Si los poemas no soportarán cotejo o paralelo con las seducciones oníricas y sus evoluciones y transposiciones — absorbentes e inagotables — al menos no son transitorios y fugitivos. Sabemos reencontrar y reconocer los poemas que nos deleitaron o pasmaron con su enigma o su canto de sirena. Basta con acudir al libro o la revista o (mejor todavía) a la voz grabada del poeta

mismo. Ningún sueño es susceptible de tratamiento de esa especie.



No habrá sido inútil nuestro desvío especulativo. Deseo se haya hecho patente la extrema rareza de la actividad poética y cuán imprescindible es para el acceso a “todos los caos” — materia del poema de Vallejo.

Situemos en consecuencia a los poetas en la región límite de las aspiraciones humanas — donde nacen la auroras y los espejismos y los mitos — bajo cuya luz y cuya tiniebla ansiamos transcurrir nuestra existencia. En este contexto cada poema nuevo (o viejo) — (no estimo exageración lo que voy a decir) — es una ampliación de lo humano — la perspectiva de un éxtasis o una epifanía. Tal vez sea este empeño por obligar a las palabras a que digan lo que no estaban hechas para decir — el único elemento común — el parentesco que se establece entre los miembros de la hermandad poética. “Los poetas vamos siempre solitarios — por sendas extraviadas” — apuntaba una vez Eguren — mas si giran aparte en sus órbitas — nosotros desde abajo podemos reunirlos en constelaciones y pléyades — conforme a gusto y capricho individuales. Yo — fuera de los repetidamente nombrados y exaltados hoy día colocaría — no muy lejos de Eguren y Vallejo — a Martín Adán y a César Moro. Mi lista — desde luego — comprende una cantidad grande de nombres. Vienen a la mente — al azar — los de Nerval y Baudelaire — Guillaume de Machaut y Der von Kürenberg — Lautréamont y Borges — Góngora y Rimbaud — Stefan George y Rilke — San Juan de la Cruz y Apollinaire. Es inútil seguir acumulando nombres — pero no quiero que falten los uitotos de la Selva amazónica — a quienes debo agradecimiento especial por su poesía fulgurante — claramente perceptible aún a través de la traducción alemana del acucioso y sabio etnólogo que transcribió sus mitos y leyendas.



Nos hemos reunido para rendir homenaje a Vallejo. Como suele ocurrir en tales ocasiones — ésta no podía dejar de ser propicia para renovar y reiterar nuestro culto y pasión por la Poesía — Diosa siempre esquiva y — por tanto — más anhelantemente acosada.





## NOTAS SOBRE LOS AUTORES

### CARRION CORDOÑEZ, Enrique

Profesor Principal de la Universidad Católica y del Departamento de Lingüística de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Miembro de Número de la Academia Peruana de la Lengua. Actualmente es coordinador del postgrado de Literatura en la Escuela de Graduados de la Universidad Católica, y dirige el Proyecto de Diccionario de Peruanismos Universidad Católica-Augsburgo.

Principales publicaciones: *Pereira y el Perú* (1973), *Bibliografía del español del Perú*, en colab. con T.L. Stegman (1973), y *La lengua en un texto de la Ilustración* (1983).

### JAIME CISNEROS, Luis

Director de la Academia Peruana de la Lengua y Profesor Principal de la Universidad Católica del Perú. Ha enseñado en las universidades de Colonia y de Estrasburgo. Ha sido Decano en la Universidad Católica y ha presidido diversas instituciones culturales. Dirigió los diarios *La Prensa* y *El Observador*. Su labor fecunda lo ha erigido en uno de los grandes gestores de la renovación de los estudios lingüísticos y literarios en el Perú.

Principales publicaciones: edición crítica de *El Lazarillo de Tormes* (1946), *Estudio y edición de la Defensa de Damas de Diego Dávalos y Figueroa* (1953), *El estilo y sus límites* (1957), *Lengua y estilo* (1959, 1962), *Lengua y enseñanza* (1969), *Sobre la poesía de Caviedes* (1990) y *El funcionamiento del lenguaje* (1991), así como varios artículos extensos sobre Espinosa Medrano "El Lunarejo".

### CHIAPPO, Leopoldo

Profesor principal de la Universidad Peruana Cayetano Heredia. Doctor en Filosofía. Licenciado en Psicología, con estudios de post-grado. Ha sido Vice-rector de la Universidad Cayetano Heredia, Vice-presidente del Consejo Superior de Educación y director del diario *Expreso*.

Principales publicaciones: además de autor de numerosos estudios de filosofía, psicología y pedagogía, es un especialista —de renombre internacional— en Dante, como lo acreditan *Dante y la psicología del Infierno* (1983) y *Escenas de la Comedia - Estudios dantianos*, 3 vols. (1987-1990). También ha dedicado varios artículos a la mística de San Juan de la Cruz.

### FALLA, Ricardo

Profesor de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Principales publicaciones: en poesía, *Pequeña historia de la conciencia* (1971), *Contra viento y marea* (1973), *Mi Capital* (1979) y *Poesía abierta* (1982). Ensayo: *Breve ensayo sobre Estética* (1981), *Curso de realidad: proceso poético 1945-1980*, 2 vols. (1988) y *Fondo de fuego: la Generación del 70* (1990).

### GONZALEZ MONTES, Antonio

Profesor de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y la Universidad Femenina Sagrado Corazón. Ha sido profesor de la Universidad San Martín de Porres.

Publicaciones principales: *César Vallejo* (1969), *Estructura del texto novelístico* (1988) y *Semiótica* (1989).

### GONZALEZ VIGIL, Ricardo

Profesor Principal de la Universidad Católica. Crítico literario del suplemento *Dominical* del diario limeño *El Comercio*.

Principales publicaciones: ha dedicado al estudio de Vallejo los libros *César Vallejo: antología didáctica* (1986), *Leamos juntos a Vallejo. Tomo I: Los heraldos*

*negros y otros poemas juveniles* (1988), y la edición crítica de toda su *Obra Poética* (1991); numerosos artículos, la mayoría reunidos en *Retablo de autores peruanos* (1990) y *El Perú es todas las sangres* (1991); y prólogos a una edición en 14 vols. de la *Obras completas* de Vallejo (1992). Además, ha publicado antologías generales de la poesía y el cuento peruanos (la del cuento consta de 6 tomos, en 7 vols.) y el trabajo *Comentemos al Inca Garcilaso* (1989). Como poeta, es autor de *Llego hacia Ti* (1973), *Silencio inverso* (1978), *Ser sin ser* (1987) y *A flor de mundo* (1992).

#### GUTIERREZ, Gustavo

Profesor Principal de la Universidad Católica. Enseña regularmente en el Boston College (Universidad Católica de Boston) y en el Mexican American Cultural Center (San Antonio, Texas); ha enseñado en diversas universidades: Oxford, Cambridge, Harvard, etc. Doctor en Teología. Doctor Honoris Causa de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, la Universidad Católica de Nimega (Holanda) y la de Tübinga (Alemania). Figura capital de la Teología de la Liberación, de enorme influencia en la teología mundial de los últimos veinte años.

Principales publicaciones: *Teología de la Liberación. Perspectivas* (1971), *La fuerza histórica de los pobres* (1979), *Beber en su propio pozo* (1983), *Hablar de Dios desde el sufrimiento del inocente - Una reflexión sobre el libro de Job* (1986), *La verdad los hará libres* (1986), *Entre la calandrias - Un ensayo sobre José María Arguedas* (1990) y *En busca de los pobres de Jesucristo - El pensamiento de Bartolomé de Las Casas* (1992). Sus libros están traducidos a varios idiomas.

#### HOPKINS RODRIGUEZ, Eduardo

Profesor Principal y Jefe del Departamento Académico de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Principales publicaciones: numerosos estudios, entre ellos "El desengaño en la poesía de Juan del Valle Caviedades", "Poética de Espinosa Medrano en el *Apologético...*", "El teatro de Julio Ramón Ribeyro" y "1900-1968: Del Costumbrismo al teatro social".

#### KISHIMOTO YOSHIMURA, Jorge

Investigador del Instituto Raúl Porras Barrenechea (Centro de Altos Estudios de Investigación de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos). Bachiller en Ingeniería civil de la Universidad San Martín de Porres. Comisario organizador de la exposición, "César Vallejo: Cien años de sér" (con la colaboración de Julio Vélez, comisario de la Universidad de Salamanca), actividad de la Universidad de San Marcos en 1992.

Principales publicaciones: tiene en prensa una compilación de artículos sobre Vallejo que fueron publicados entre 1911 y 1938; y una biografía correspondiente a las etapas trujillana y limeña de Vallejo. Ha grabado en cassette la antología *Voces vivas cantan a Vallejo* (1992).

#### NUÑEZ, Estuardo

Profesor emérito de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, y Censor de la Academia Peruana de la Lengua. Ha sido director de la Biblioteca Nacional. Destaca como uno de los mayores estudiosos de las letras peruanas, siendo uno de los primeros en señalar a Vallejo como pilar central de la poesía peruana contemporánea.

Principales publicaciones: *La poesía de Eguren* (1932), *Panorama actual de la poesía peruana* (1938), *Autores germanos en el Perú* (1953), *Autores ingleses y norteamericanos en el Perú* (1956), *Nuevos estudios germanos* (1957), *Nuevos estudios ingleses* (1958), *José María Eguren: vida y obra* (1961), *La literatura peruana en el siglo XX* (1968), *Las letras de Italia en el Perú* (1968), *El nuevo Olavide* (1970), *La imagen del mundo en la literatura peruana* (2a. ed.,

1989) y *Viajes y viajeros extranjeros en el Perú* (1989). Autor de varias antologías, entre ellas *Cuentos* (1963), *Relaciones de viajeros*, 4 vols. (1971-1973), *Tradiciones hispanoamericanas* (biblioteca Ayacucho, 1989). Ha realizado importantes ediciones comentadas de Pablo de Olavide, Juan de Arona, Flora Tristán, Víctor Llona, Eguren, etc.; de modo especial, ha hecho compilaciones diversas de la literatura de viajes.

#### REAL RAMOS, Cesar

Catedrático y Director del Departamento de Literatura Española e Hispanoamérica de la Universidad de Salamanca. Ha sido profesor en las universidades de Uruguiana (Brasil), Hamburgo y Maguncia (Alemania).

Principales publicaciones: se doctoró en Salamanca con un trabajo sobre Luis Cernuda. Ha publicado una edición comentada de las *Poesías* de Juan Meléndez Valdés (1991) y numerosos artículos sobre diversos campos de la literatura española: refranero medieval, novela picaresca, Cervantes y la poesía del siglo XVIII, románticos españoles y poetas de vanguardia.

#### RODRIGUEZ CHAVEZ, Iván

Profesor Principal de la Universidad Ricardo Palma y la Universidad San Martín de Porres.

Principales publicaciones: *La ortografía poética de Vallejo* (1974), *Manuel González Prada en el debate de la educación nacional* (1977), *El derecho en El mundo es ancho y ajeno* (1982) y *Literatura Peruana: teoría, historia, pedagogía* (1991).

#### VELEZ, Julio (†)

Fue profesor titular de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Salamanca. Enseñó también en las universidades Autónoma de Madrid; Cracovia (Polonia); Seattle (E.E.U.U.) y UCLA (Los Angeles, E.E.U.U.). Profesor honorario de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Fue Comisario de la organización de



dos grandes exposiciones en homenaje a Vallejo: "César Vallejo: 1892-1938", celebrando el cincuentenario de su muerte, en Madrid, en 1988; y "César Vallejo: cien años de sér", celebrando el centenario de su nacimiento, en Salamanca, en 1992 (buena parte de ella se exhibió en Lima, en 1992, en una exposición del mismo título, coordinada con la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, actuando de Comisario Jorge Kishimoto Yoshimura). Con Antonio Merino hallaron la primera edición de *España, aparta de mí este cáliz*.

Principales publicaciones: *España en César Vallejo*, en colaboración con Antonio Merino, 2 vols. (1984), edición de *Poemas humanos y España, aparta de mí este cáliz* (1988), y *La poesía española según El País* (1986). Autor de los libros de creación *La espiga y la fiebre* (1969), *Laocoonte* (1978) y *El bosque sumergido* (1985).

#### WESTPHALEN, Emilio Adolfo

Uno de los poetas peruanos más importantes. Sus poemarios *Los ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte* asumen con hondura y acento personal la modernidad lírica, en especial las lecciones del surrealismo; sobresalen entre los mejores frutos del vanguardismo en Hispanoamérica. Con César Moro, organizó en 1935 la Exposición Surrealista de Lima. Dirigió, junto con César Moro, las revistas *El uso de la palabra* (1939) y *Las Moradas* (1947-1949); posteriormente, dirigió una de las mejores revistas peruanas de todos los tiempos: *Amaru* (1967-1971). Premio Nacional de Cultura en 1977. En 1991 recibió homenajes consagratorios en España: en la Residencia de Estudiantes de la Universidad Complutense (Madrid), el Foro de Iberoamérica de la Universidad de Salamanca, y en una velada poética ante el Rey de España en el palacio Real de Madrid.

Principales publicaciones: los poemarios *Los ínsulas extrañas* (1933), *Abolición de la muerte* (1935), *Otra imagen deletznable* (1980), *Arriba bajo el cielo* (1982), *Máximas y mínimas de sapiencia terrestre* (1982), *Nueva serie* (1984),



*Belleza de una espada clavada en la lengua* (compilación de su obra poética, 1986), *Ha vuelto la diosa ambarina* (1988) y *Cuál es la risa* (1989). En 1988 se publicó en París una selección de sus poemas, traducidos por Claudine Fitte y prologados por Bernard Noël: *Ménace de poème — d'éclair — de rien*; y en un Seminario sobre su poesía en la fundación Royaumont, se completó la traducción al francés de *La ínsulas extrañas*. En 1991, la editorial Hiperión (Madrid) publicó *Bajo zarpas de la quimera*, volumen que reúne su obra poética hasta esa fecha.

Como crítico ha publicado pocos ensayos, pero de gran fineza y penetración. Pongamos de relieve la perspicacia con que, entre los primeros, enalteció a Vallejo y a Eguren como fundadores de la poesía peruana contemporánea: "Lettre du Pérou" (en la revista *Front*, 1931); su nota de presentación de un homenaje a José Santos Chocano (en *Revista Peruana de Cultura*, 1965) y su conferencia recogida en *Dos soledades* (1974).

#### WIESSE REBAGLIATI, Jorge

Profesor y Director de la Oficina de Formación Universitaria de la Universidad del Pacífico; y profesor de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Principales publicaciones: "Formalismo ruso y 'filología funcional' italiana", "El ritmo sonoro del "tema" de *El Contemplado* de Pedro Salinas" y "Algunos aportes de la Lingüística del Texto a la enseñanza del discurso científico".



**INTENSIDAD Y ALTURA  
DE CESAR VALLEJO**

Se terminó de imprimir en  
el mes de diciembre de 1993,  
en los talleres gráficos de  
Editorial e Imprenta Desa S.A.  
(R.I. 16521), General Varela  
1577, Lima 5, Perú

PUBLICACIONES RECIENTES

CARLOS AGUIRRE

*Agentes de su Propia Libertad.* 1993. 336 p.

QUINTIN ALDEA VAQUERO

*El Indio Peruano y la Defensa de sus Derechos.* 1993. 656 p.

CARLOS CASTILLO M.

*Libres para Creer.* 1993. 434 p.

ADOLFO FIGUEROA

*Crisis Distributiva en el Perú.* 1993. 204 p.

MIGUEL GIUSTI - HORST NITSCHACK (Editores)

*Encuentros y Desencuentros.* 1993. 284 p.

GUILLERMO LOHMANN VILLENA

*Amarilis Indiana.* 1993. 398 p.

ALFONSO W. QUIROZ

*Deudas Olvidadas.* 1993. 236 p.

CARLOS AUGUSTO RAMOS

*Toribio Pacheco. Jurista Peruano del Siglo XIX.* 1993. 312 p.

JAVIER SOLOGUREN

*El Rumor del Origen.* 1993. 392 p.

MARIO D. TELLO

*Mecanismos Hacia el Crecimiento Económico.* 1993. 284 p.

MAXIMO VEGA-CENTENO

*Desarrollo Económico y Desarrollo Tecnológico.* 1993. 234 p.



